منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

دار الأمان
الرباط

حسين خمري

سرديات النقد

في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر



معالم نقدية

سرديات النقد

في تحليل آليات
الخطاب النقدي المعاصر

سرديات النقد

في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر

حسين خمري

دار الأمان
الرباط

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1432 هـ - 2011 م

ردمك 7-930-87-9953-978



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل

الهاتف: 537.72.32.76 (212) - الفاكس: 537.20.00.55 (212)

البريد الالكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

149 شارع حسيبة بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/ فاكس: 676179 21 213+

e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

تصدير

القضايا التي يطرحها هذا الكتاب كنت قد أثرتها منذ أكثر من عشر سنوات، ونظراً للسياق الاستثنائي الذي عرفه المجتمع الجزائري في تلك الفترة فقد جاء فيه أخطاء معرفية كثيرة لم أنتبه إليها. ولم تكن الفرصة حينها سانحة لي لمراجعتها وتصويبها. وإذ كنت قد اجتهدت في هذه النسخة للتقليل من الأخطاء وتقويم بعض الأخطاء اللغوية والتعابير الركيكة، لأنه من الواجب أن يتوفر الإنسان على القدر الكافي من الشجاعة لمراجعة ذاته وتصويب أخطائه ولا يزال يحتاج إلى المزيد من المراجعة.

أما فيما يتعلق بمحتوى الكتاب فإنني لم أضف شيئاً يذكر لكي أحافظ على أصالته وسياقه التاريخي الذي يعبّر عن فترة معينة من فترات تعليمي النقدي وموقفي من النقد والأدب والحياة والتاريخ.

ومن جهة أخرى، وهذه قناعة ربما يكون فيها شيء من الاعتداد هو أن القضايا التي طرحتها لا زالت تحتفظ براهنيتها وفاعليتها باعتبارها مبادئ عامة تنهض عليها العملية الأدبية. ولكي أعطي الكتاب بعداً راهنياً فقد أضفت إليه نصين لهما علاقة بالموضوع الأساسي، يصبان في صميم النقد الحداثي ويشكلان اهتمامه الرئيس وهما القراءة ونقد النقد.

ولكي أميز بين مرحلتين تاريخيتين من مراحل تلقي الكتاب، فقد ذيلته بترجمة نصين الأول لموريس بلانشو Blanchot يتناول عملية

القراءة باعتبارها نشاطاً تأويلياً من طراز خاص، وهذا النشاط يتطلب إمكانات ومواهب لا تتوفر عند كل الناس وإن كان هناك من يحاول محاكاة القراءة ولكنه لا ينتجها ولا ينجز أفعالها لأنها تبقى فوق كل مجهود غير صادق للتكفل بها وممارستها. وهذا النص يعتبر بحثاً في حفريات طقوس القراءة وآلياتها النفسية والاستعدادات الذهنية.

أما النص الثاني المترجم، فهو لرولان بارط يعرف فيه عملية النقد. وقد قمت بترجمته لصلته الوثيقة بموضوع الكتاب. ويؤكد نص رولان بارط في تعريفه للنقد على خاصيتين أساسيتين:

- الأولى أن النص النقدي هو نص إبداعي من طراز ممتاز خاصة إذا استطاع التخلص من عوائق الإيديولوجيات وعناصر التاريخ باستبدالها بتاريخية النص.
- وهو ثانياً نظام رمزي - مثله مثل النص الأدبي - ووظيفته وصف الدلالة وليس فرض المعنى. وهاتان النقطتان تتقاطعان في المستوى العميق للكتاب.

وطموح هذا الكتاب هو إثارة القضايا الفكرية والتشجيع على التأمل النظري حول الآلية النقدية في زمن أصبح فيه الابتذال النقدي يكتسح الساحة معتمداً على شعارات ومفاهيم خالية من أي محتوى معرفي أو رؤية حداثية، تحكم منطقها الداخلي رؤية عتيقة عاجزة عن النفاذ إلى جوهر النص مكتفية بترديد مفاهيم عارية من كل وظيفة ومعزولة عن كل سياق ثقافي وعلمي.

حسين خمري

مُقَـدّمَـة

النقـد عمليـة تعنـى بإنتـاج نصـوص ذات طبيعـة أدبيـة وتتنـاول النصـوص الإبداعيـة كموضـوع للـدرس، وتختلـف كل عمليـة نقديـة عـن العمليـات الأخـرى وذلـك مـن خلال المنهج المسـتخدم والأداة المستعملة لهذا الغرض.

كما تختلف أيضاً عنها بزاوية التناول والقضايا التي تركز عليها وكذا المسـتويات التي تهتم بقراءتها، ومن هنا يختلف النص الأدبي عـن النـص النقـدي مـن خلال طريقـة كل منهما وموضوع كل واحد، وإن كان النص النقدي يطمح إلى استيعاب النص الإبداعي وتجاوزه بوسائل طرائق تناوله.

ولهـذا الغـرض، تحـاول النظريـة النقديـة المعاصـرة أن تتجـاوز النظرية النقدية التي لا تهتم بالنص الأدبي إلا قليلاً ولا ترى فيه إلا "وثيقـة" تحـاول - عبرهـا - تمريـر رسـالة معينـة، وهذه الرسـالة هي - في غالب الأحيان - رسالة اجتماعية أو سياسية، وهكذا يحتل النص الأدبـي - الـذي هـو موضـوع الـدرس - مرتبة ثانية ويصبح وسـيلة لا غايـة، الهـدف منـه إعطـاء نصائـح - وعظيـة - لا البحث في مكونات النص وطرائق تسجيل الحدث.

قـد تكـون هـذه الخطـة الإجرائيـة جزئية ولكنها مهمة لأنها تقوم بوظيفة مزدوجة.

الأولى:

- هـي الالتصـاق بالنـص وتناولـه تنـاولاً داخلياً يسـمح بفحص المكونات والبنى التي تحضن المعنى وبهذا يتعرف الناقد على القنوات التي مر منها المعنى وطرائق تشكيله وعرضه.

الثانية:

- هـي محاولـة الإلمـام عـن طريق حصـره للقنوات، وهذا يعني تناول دلالات التشكيلات لأن ترتيب النص بكيفية معنية يعني محاولة إبـراز قضيـة جوهريـة لا تريـد ألفـاظ اللغـة إظهارهـا بطريقـة مباشـرة والإفصاح عنها بصيغة صريحة.

والعمل النقدي عمل إبداعي وحضاري لا يقل أهمية عن عملية إبـداع النصـوص الأدبيـة ولكـن - نظـراً لظـروف موضوعيـة - بقـي الاهتمام به محدوداً في دائرة الدارسين الجامعيين والأكاديميين رغم أنـه، واكـب كل مراحـل النهضـة الأدبيـة فـي العالم العربي وكان دليل الثقافة والأدب وطموحه - دائماً - الارتقاء بالنصوص الإبداعية إلى مستوى عال من الجودة.

وبالنظر لتطور الإنتاج الأدبي في العالم العربي وتعاطيه للمغامرة الشـكلية - تجريـب الأشـكال الأدبيـة - التـي هي فـي الغالب قوالب تعبيريـة مسـتوردة مـن المجتمعـات التكنوقراطية، اسـتوجب النظر في هذه النصوص وهذه القوالب بأداة نقدية كفيلة بمعالجة هذه الأشكال البالغة التعقيد والتي تحاول بواسطتها القبض على تجربة إنسانية تعاني من الإحباط والتمزق.

ونظراً لتشابه المضامين وتواترها في النصوص الإبداعية المعاصرة - كما رأى ذلك أكثر من ناقد - فإن من مهام النظرية النقدية الحديثة

أن تتناول هذه المضامين من جهة تشكيلها وترتيب موادها.

هذه النظرية أصابها التشويه ولحقها الغبن فلم تلق الرواج المنتظر لها رغم جذورها العريضة التي تضرب في عمق تراثنا النقدي البلاغي القديم وربما حوربت من طرف أنصار التكرار: "تكرار التجارب النقدية" ومحبي الثرثرة النقدية.

إن اعتبار بعض النصوص النقدية بمثابة نماذج ووصفات تصلح للتطبيق على أي نص أدبي هو نقد بسيط وساذج، ويبقى النجاح الذي حققته النظرية النقدية الحديثة هو مغامرة الممارسة النقدية، مثلما هي الحال بالنسبة للمغامرة الشكلية في النصوص الإبداعية، حيث إن كل ممارسة تختلف عن الممارسات السابقة عليها أو المتزامنة معها، كما أنها تعتمد على إطار معرفي غني ومتنوع يحاول ربط الحاضر بإنجازات النقد القديم.

ويعود هذا التشويه - حسب رأينا - إلى سببين رئيسيين:

الأول:

- عدم هضم بعض النقاد للجوانب الدقيقة في النقد الجديد وأسبابه وسياقاته الثقافية والمعرفية وبالتالي راحوا يطبقون المعطيات البنيوية والشكلية دون مراعاة لمستوى النصوص العربية وخصوصية النص الأدبي ذاته.

الثاني:

- تعوُّد القارئ على "اصطياد" نفس الأفكار من النص الأدبي وتأسيس خطبة حول هذا النص في محاولة لإرجاعه إلى نموذج سياسي أو اجتماعي معد سلفاً ويسبق تكوين النص الأدبي وإنتاج النص النقدي ذاته.

كما أن النظرية النقدية الجديدة تستعمل أداة إجرائية تستمد قوتها وصلابتها من نظرية المعرفة بصفة عامة، وتعود القارئ على عزل النشاط الأدبي والثقافي عن جوانب المعرفة الأخرى ورسم حدود قاطعة بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى أثّر على مجرى السيرورة النقدية مما أفرز نتائج لا يمكن التغاضي عنها.

من هنا كان التفكير في هذا البحث النظري وهو محاولة متواضعة للتنقيب في تراثنا النقدي والبلاغي القديم عن نقاط التلاقي والتقاطع بينه وبين النقد البنيوي والنصوص النقدية العربية القديمة - وهي كثيرة كما أزعم - ولا تحتاج إلى أي تدليل لأن كلا من النقد العربي القديم والنقد البنيوي يركزان على اللغة وطاقاتها التعبيرية والجمالية وطرائق تشكيلها، ويمكن أيضاً ملاحظة أن كلا النوعين من النقد يعتمدان على المنطق في التحليل وهذا يرجع إلى عهد تواصل الثقافة العربية الإسلامية مع التراث الفلسفي الإغريقي مع إضفاء صبغة إسلامية عليه وتطويعه للنصوص العربية ومدارك العقل العربي.

أما أهم نقطة انفراج بين البنيوية والنقد العربي القديم هي إهمال البنيوية للجانب الإنساني في النص الأدبي وعزله عن السياقات الخارجية التي أفرزته إلى أن تدارك هذا العقم "لوسيان غولدمان" L. Goldman و"جاك لاكان" J. Lacan و"جوليا كريستيفا" J. Kristeva وغيرهم من الباحثين الذين وضعوا هذا النوع من النقد في نصابه والنقد العربي القديم فإنه هو الآخر لم يهمل هذا الجانب لأن النص - بالنسبة إليه - هو وظيفة قبل أن يكون شكلاً جمالياً وذلك لأسباب عقائدية وثقافية.

يطمح النقد العربي الحديث إلى محاولة فتح الحوار مع تراثنا النقدي والبلاغي القديم - بعد أن عطل دوره الاستعمار والاستلاب

الثقافي – مع الاستفادة من الإنجازات النقدية المعاصرة وذلك قصد صياغة نظرية نقدية قادرة على مواجهة النص العربي واحترام خصوصيته.

أما القضايا النقدية والموضوعات المشتركة فهي كثيرة مما يفتح المجال أمام البحث المعمق في أسسها الفكرية وأصولها الفلسفية وذلك قصد ربط معطيات الحداثة بنقدنا القديم والاستفادة من بعض جوانبه وكذا فتح الحوار مع تراثنا الأدبي الذي يعاني من التغريب والإهمال وانبهار المثقف العربي أمام الإنجازات الفكرية الغربية المعاصرة.

وهدف هذا البحث – من خلال إثارته لبعض هذه القضايا – أن يرفع بعض جوانب التحدي الحضاري والثقافي، كما أنه يعتبر محاولة لقراءة جديدة لبعض نظريات النقد العربي التي لها حضور فعال في حياتنا الثقافية.



1

قضايا النقد

لا يمكن أن نتحدث عن قضايا النقد دون أن نتحدث عن قضايا النص، لأن الحديث عن الأول دون الحديث عن الثاني يعتبر إخلالاً بالعمليـة الأدبيـة، فقضايـا النـص الأدبـي هـي قضايا النقد، وما يشـاع عن أزمة نقدية هو تشويه لحقيقة أعم وأشمل، هي الأزمة الحضارية والتحديـات الراهنـة علـى المسـتويات الأخرى، فـإذا كان النقد يعاني من أزمة فإن ذلك يعود إلى أزمة التعبير ذاته، فالقضايا التي يعكسها النص النقدي هي ذاتها التي تنتجها النصوص الإبداعية ولا يمكن أن نتصور النصوص الإبداعية، في الوقت الذي تعاني النصوص النقدية من عسر في الهضم وقصور في الرؤيا والتحليل.

ومـا عجـز النقـد عـن القيـام بوظيفته الطبيعيـة إلا جزء من عجز النـص الأدبـي فـي أداء وظائفـه الثقافيـة والاجتماعيـة والجمالية. لأن الأدب والنقـد وجهـان لعملـة واحـدة فإذا ضعف الأول ضعف الثاني ولا يمكـن أبـداً أن نتصـور ازدهـار أحـد في ظـل ضعف الآخر. ومن هنا فإن الطرح السليم لقضايا النقد الأدبي لا يكون منفصلاً عن طرح قضايـا النـص وذلـك للصـلات الترابطيـة التي تجمعها في حقل ثقافي وإبداعي واحد.

إن القضايـا التـي يعالجهـا النـص النقـدي ويحـاول تعميقهـا أو تعديلهـا هـي القضايـا التـي طرحها النـص الأدبي ذاته ولا تخرج هذه المناقشـة عـن إطـار النـص وإلا تحولـت العمليـة النقدية إلى نوع من

الإسقاط الدوغمائي والتبريرات الخارجة عن إطار الطرح.

إن النقد الذي يبتعد كثيراً عن جوهر النص بدعوى البحث عن القرائن التاريخية والاجتماعية للنص لينتج بعد ذلك نصوصاً موازيةً للنص الأول وتخطيطات لا ترتبط بالنص الأدبي إلا بنقاط تماس واهية هو نوع من القفز خارج حلبة الإبداع واعتبار النص وسيلة لا غير، لإلقاء خطب لم تجد لها مناسبة للأداء إلا على هامش هذا النص، إن النص الأدبي في نهاية الأمر هو جوهر العمل النقدي وغايته، وكل تحريف في أهداف النقد لا ينتج إلا نصوصاً هجينة لا تستطيع أن تتمفصل داخل نسق ثقافي محدد، أي نصوصاً تفتقد إلى مراكز للثقل ونقاط ارتكاز في العمل الثقافي، فلا هي نقد ولا هي نصوص سياسية أو اجتماعية... نصوص لا هوية لها ويصعب على الدارس أن يدرجها ضمن أي نشاط إنساني يتصل بالفكر البشري لأنها تنتمي إلى عدة حقول معرفية ولا تستطيع أن تتمفصل داخل أي حقل مميز. ومن هنا تفقد هويتها وصلاحيتها الثقافية.

1.1. علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي

إذا كانت القضايا التي يطرحها النص الأدبي هي نفس القضايا التي يجب أو على الأقل يفترض أن يناقشها النص النقدي، فما هي العلاقة بين هذين النصين؟ للإجابة على هذا السؤال نقول إن هناك ثلاثة أنواع من العلاقة على الأقل: العلاقة التبعية (الارتباطية) العلاقة اللغوية والعلاقة المنطقية، وهذه العلاقات متداخلة ومشتركة بين النصين والفصل بينهما يكون لأغراض منهجية فحسب. وهذه العلاقات تستمد شرعيتها وحضورها من احتكاك النصين، وأي غياب

للعناصر الأساسية في النصين يحدث خلخلة في نسق العلاقات المترتبة عن العملية النقدية.

2.1. علاقة تابع بمتبوع

العلاقة الأولى التي تربط نوعي النص، النقدي والإبداعي، هي العلاقة التبعية، أي التلازم في الحضور والغياب إذ لا يمكن أن نتصور نصاً نقدياً كتب في الفراغ أي اعتماداً على نص وهمي لم يتحقق بالفعل وبالممارسة الأدبية (النص الغائب)، أو نصاً أدبياً يكسب مكانة معتبرة داخل المنظومة الثقافية دون أن يكون للنقاد دور ما في إكسابه هذه المكانة.

من هذه الملاحظة نستنتج أن النص الإبداعي يجب أن يأتي في الدرجة الأولى، ثم يأتي بعد ذلك النص النقدي، وهذا لا يفيد أي حكم قيمي والحط من قيمة النص ولكن لأن النص الأدبي يسبق عملياً المقاربات والتحليلات وكل العمليات الأدبية التي تجري عليه أو من حوله.

من هنا يتبدى لنا أن علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي علاقة تابع بمتبوع، لأن النص الأدبي يجب أن يكون غاية النقد وجوهره، لأنه يعيد تشكيل عناصر النص الأدبي وفق مقاييس علمية وذلك قصد إعادة تشكيل معناه وتقريب ما غمض فيه وإجلاء ما خفي منه.

ولكي يستطيع النقد أن يقوم بوظيفته كاملة فإنه يتوجب عليه الإحاطة بكل ظروف النص الإبداعي وملابساته وأن لا يترك أية شاردة أو أية واردة في النص دون أن يفطن إليها. فعلاقة النص النقدي بالنص الإبداعي هي إذا علاقة احتواء وتجاوز. فالنص النقدي يجب

أن يحتوي بالضرورة النص الأدبي أي أن يتطرق إلى معانيه ومضامينه ويتعامل معها من زوايا مختلفة حتى يستطيع أن يراها في أوضاع مختلفة. وكل نقد يعجز عن الإحاطة الكاملة بمضامين النص الأدبي هو نقد عقيم وناقص.

ولا يعني الاحتواء إعادة كتابة النص الأدبي بأسلوب جديد أو تلخيصه أو أية عملية مشابهة ولكن يجب أن يعيد تشكيل مفاصله المهمة ذات الدلالة، وتكون هذه العناصر هي اللبنة الأولى العملية النقدية.

ولكن إذا توقفت العملية عند مجرد الاحتواء فإن النص النقدي يتحول إلى كتابة جديدة، أو إعادة كتابة ربَّما مركبة بصورة مغايرة: تبسيط، تجميع، اختزال إلى غير ذلك فتكون فائدته قليلة - بالطبع - بالمقارنة مع النص الأدبي، ولكن يجب أن يتجاوزه في ذات الوقت، ومن هنا تصبح العلاقة بين النصين علاقة ثنائية: علاقة احتواء وتجاوز وعملية التجاوز هذه هي جوهر العمل النقدي.

وتختلف طريقة التجاوز هذه من مدرسة نقدية إلى أخرى، إذ لكل واحدة سبيلها في ذلك ويكون هذا التجاوز سواء بالشرح أو التفسير أو التأويل أو التحليل إلى غير ذلك من المواقف النقدية والجمالية إذ أن لكل طريقة في التجاوز وسائلها النقدية وأدواتها الفكرية التي تستطيع بواسطتها أن تتعدى عتبة النص وتخترق طبقاته في محاولة للوصول إلى جوهره.

ومن خلال عمليتي الاحتواء والتجاوز تكون الفائدة مزدوجة بالنسبة للقارئ فهو يقرأ، أو يعيد قراءة النص الأدبي، بالإضافة إلى ما يلقيه النص النقدي من أضواء أو إشارات أو تحاليل حول النص

الأدبي، تحاول قدر الإمكان تقريب الرموز والمعاني إلى ذهن القارئ، كما أنها تعطي للنص الأدبي قيمته الثقافية والجمالية وتمفصله داخل نسق ثقافي له سياقاته النصية ومستوياته التعبيرية.

3.1. العلاقة هي العمل الأدبي ذاته

إن النقد الذي يكون هاجسه الأول هو النص الأدبي يستطيع أن يحيط بكل أطراف العملية الأدبية، وإذ أردنا البحث في العلاقات الموجودة أو التي يمكن أن توجد بين النص والنقد، فإن من البداهة أن نقول إن العلاقة بينهما هي النص الأدبي ذاته. والنص الأدبي في هذه الحالة ليس جهازاً لغوياً ونظاماً من العلاقات ولكنه تشريح لموضوع معين. ولا يمكن بأي حال من الأحوال إلغاء السياقات الاجتماعية أو التاريخية ولكن هناك أولويات للبحث تفرضها المقاربة المتَّبعة.

من هذه الأولويات التساؤل عن الكيفية التي طرقت بها هذه المواضيع وما هي السياقات المرتبطة بذلك. في هذه المرحلة يجب كشف الطريقة التي قدمت بها مضامين النص الأدبي وطرائق تشكيلها بعد هذه المرحلة ينتقل الناقد إلى فحص اللغة المستعملة في التعبير، هل هي لغة سياسية - واقعية أم هل هي لغة نفسية، هل هناك تحليل اجتماعي أو تاريخي أم هل هي لغة مستمدة من التراث من هنا تبرز إشكالية البحث عن المنهج الملائم والمصطلح اللائق.

من البديهي أن كل لغة وثيقة الصلة بلغة النص (جدلية النص والنقد)، وخارج هذه الحدود نلاحظ أن القيم الجمالية والمضمونية للنص تفقد صلاحيتها لتصبح العملية النقدية مجرد إسقاط آلي وقراءة ساذجة على هامش النص. وكل نقد يتخذ النص الأدبي جسراً للعبور

إلى "خلجان" أو بحار أخرى هو عملية قليلة الفائدة.

فإذا أراد النقد أن يؤدي وظيفة ثقافية أو جمالية محددة فإنه يتعيّن عليه أن يوطد علاقته بالنص موضوع الدراسة، وهذا لا يعني الانغلاق في حدوده الصارمة، بل يجب البحث في خلفياته والسياقات العديدة المرتبطة به ولكن مع ذلك يجب إعطاء الصدارة للنص ثم السياقات ثم المحيط الثقافي إلى غير ذلك من المواقف.

وإذا بحثنا في الأخير، في نهاية الأمر، عن العلاقة بين النص الأدبي والنص النقدي فإننا نلاحظ أنها تتمفصل في النص الأدبي ذاته. وهذه العلاقة هي عصب الحياة في الثقافة وتمثل هذه العلاقة مركز الثقل في العملية النقدية، إذ يتقاطع النص الأدبي مع النص النقدي في هذه النقطة بالذات، بعدها يفترقان ليقوم كل واحد منهما بالوظيفة المنوطة به وفق أهدافه، ويستعمل لهذا الغرض - كل واحد منهما - وسائله الخاصة به.

ولكن، إذا ما وجدنا أنفسنا أمام كتابة، حسمنا الموقف فيها وقلنا إنها كتابة أدبية اعتماداً على خلفية معرفية سابقة كيف لنا أن نفرق بين النوعين من النصوص ما دامت نقاط التلاقي بينهما عديدة ويتقاطعان في أكثر من موضع؟

4.1. موضوع الأدب وموضوع النقد

للتمييز بين النص والنقد يجب البحث في مكونات كل منهما وما هو الموضوع الذي يعالجه. هذه الطريقة تساعدنا على التفريق بينهما، يبدو لنا أن موضوع النص شيء أساسي لتحديد هويته وبالتالي التعرف على قيمته ضمن السياق الثقافي. هذا التعرف ليس مهما بالنسبة للنص

الأدبي والنص النقدي فحسب ولكن بالنسبة أيضاً للنصوص غير الأدبية للتعرف على أهدافها ووسائلها.

وما يمكن ملاحظته من الوهلة الأولى هو أن هناك مواضيع أدبية وأخرى غير أدبية: إنسانية أو علمية. إذ لا نتصور أي موضوع في التاريخ أو الجغرافيا أو الرياضة يستطيع أن يتحول إلى موضوع أدبي له استقلالية وشرعية ضمن المنظومة الأدبية مهما أوتيَ صاحبه من براعة الأسلوب وبلاغة التعبير والتعامل الأنيق مع تقنية بناء النصوص.

إن أي موضوع في التحليل الرياضي أو الكيمياء العضوية أو المنطق الرياضي لا يستطيع أن يتحول إلى نص أدبي لمجرد استعمال بعض "البهارات" الأدبية أو التوابل الجمالية. ومن هنا نجزم أن النص الأدبي يحوي منذ انطلاقته الأولى مكوناته المضمونية والتركيبية ويبشر بالقيم التي يكرسها ويريد تثبيتها في الواقع الثقافي، لأن القيم هي قيم متعالية. وإذا كان لا بد من تحديد موضوع كل نوع من النصوص، فإننا نحاول أن نحدد ذلك انطلاقاً من قناعات منهجية وعلمية وبعد معاينة دقيقة لعدد كبير من النصوص ذات المستويات المختلفة ودرجات تناولها لموضوع واحد.

فالموضوع الواحد قد تتناوله نصوص أدبية مختلفة سواء في عصر واحد وثقافة واحدة أم في عصور متعددة وثقافات متباينة، كما أن النص الأدبي الواحد قد تجري عليه عدة عمليات نقدية في الثقافة الواحدة، سواء في عصر واحد وذلك من زوايا نظر مختلفة، أم في عصور متباعدة وفق طرائق في التناول تتباين في مواقفها واتجاهاتها. فإذا عرض علينا الموضوع الواحد في نصوص عديدة، أو القراءات العديدة لنص واحد كيف يتسنى لنا أن نميّز بين الموضوعين.

لغرض التبسيط نقدم ملاحظات أولية حول موضوع كل نص. هذه المواضيع تعتبر قاسماً مشتركاً بين كل النصوص الأدبية وميزة من ميزاتها، كما أنها خطوة منهجية مهمة للبحث في هذه القضية.

إن المتمعن في النصوص الأدبية والمتدبر لأمورها يلاحظ، من الوهلة الأولى، أن موضوع النص الأدبي هو العالم. والعالم كلمة واسعة حيث إنه يحوي الإنسان وما حول الإنسان، وما هو خارج عنه، فالأدب يتناول الإنسان وعلاقته بهذا العالم، كيف يدرك ما حوله وما بداخله، كيف يتحرك في هذا العالم. كما أنه يتناول علاقة الإنسان بالإنسان وهنا تظهر القيم الإنسانية التي يحاول النص الدعوة إليها أو الدعوة إلى الإعراض عنها. وبالإجمال فإن الموضوع الرئيسي في الأدب هو الإنسان: الحرب، الحب، الموت، الحياة، الإيمان... فالحرب والحب موضوع علاقة الإنسان بالإنسان، والموت والحياة والإيمان علاقة الإنسان بالعالم، والخوف والأمل موضوع علاقة الإنسان بنفسه، إلى غير ذلك من العلائق الممكنة. فالإطار المرجعي الذي يستمد منه النص الأدبي شرعيته هو العالم أو الإنسان.

أما موضوع النقد فهو النص الأدبي ذاته، وينصب اهتمام الناقد في الدرجة الأولى على صيغ تشكيل العالم الذي يعالجه النص الأدبي وهذه الصيغ هي الأنساق والتراكيب اللغوية والمجازات والعناصر البلاغية والرموز البيانية.

منذ البداية نجزم أن موضوع النص النقدي ليس العالم، بل هو نص لغوي، ويتعامل مع النص الأدبي باعتباره مجموعة من الأنساق اللغوية ونظاماً من الرموز اللغوية ومجموعة من الكلمات المنظومة بصيغة معينة وبكيفية معلومة.

فالنـص النقـدي لا يـدرس العالـم، بل يدرس نصاً لغوياً بالدرجة الأولى مركزاً على لغته وتراكيبه في مرحلة أولى ثم يتعدى ذلك إلى العالم الذي يعالجه النص الأدبي. وفي نهاية الأمر بعد كل التحليلات المنهجيـة والتركيـز علـى العلاقـات بيـن النصيـن يمكـن أن نقـول إن موضـوع النـص النقـدي هـو النص الأدبي، فهـو نص بالدرجة الأولى يتكلم على نص آخر، أو هو جهاز لغوي يحاول تقنين أو إعادة ترتيب لغة سابقة على وجوده قصد إعطائها دلالات أو إبراز مكامنها.

وإذا كان الأدب منظومة لغوية يجب الوعي بممارستها، فإن النقد هـو وعـي هـذا الوعـي وتمثيلـه وذلـك عن طريق فك الرمـوز اللغوية وتحليل الكلمات المتواترة أو التي لها دلالة عميقة في النص سـواء وظفت بوعي أو بغير وعي وفي الأخير البحث عن معاني التشـكيل في النص الأدبي وقيمة الثقافة.

5.1 . اللغة الموضوعة واللغة المحمولة

حاولنا في الفقرة السابقة أن نتعرف (4.1) على الفروق الشكلية والوظيفية بين النص الأدبي والنص النقدي وإضافة إلى ما يجمعهما، وهنا نحاول أن نتناول الجانب الشكلي في القضية والمتمثل في اللغة. لاحظنا أن كلاً من النص الأدبي والنص النقدي إنتاج لغوي بالدرجة الأولى، أي وسـيلة كل واحد منهما (أو أداته) هي اللغة (الكلمات، التراكيـب...) مثلمـا هـي الألـوان والخطوط بالنسـبة للوحة، والأنغام بالنسبة للموسيقى، والحركات بالنسبة للرقص والمسرح وهكذا تتباين أشكال التعبير من خلال تباين موادها.

يشـترك النـص الأدبـي والنقـد فـي التعبيـر بوسـاطة مـادة واحدة

ومشتركة هي اللغة، غير أن موضوع الأول هو الإنسان - العالم في حين أن موضوع الثاني (النقد) هو النص ذاته.

من هذا المنظور يطمح كلاهما لأن يحقق تواصلاً كاملاً وسليماً من ناحية الشكل أو من ناحية الأداء. فالنص يطمح بكل وسائله وأدواته إلى نقل تجربة إنسانية معينة والنقد يريد أن يجعل هذا الأداء ممكناً وسليماً وصالحاً قدر الإمكان وغايته القصوى هي الإمساك بزاوية النظر التي عولج من منظورها النص وطرائق تمفصل الدلالات.

ونعود إلى البحث في القاسم المشترك بينهما (أي بين النص والنقد) ونحاول أن نبين كيفية تعامل كل منهما مع اللغة. لا شك أن هذه القضية مهمة جداً للفرق بين النصين وتتبدى الفروق جلية عند البحث في طبيعة ووظيفة كل من اللغة النقدية واللغة الإبداعية.

الفرق الأول في طبيعة اللغة، هو أساساً، فرق منطقي إذ أن اللغة الأدبية (أو الإبداعية) لغة موضوعة أما اللغة النقدية فهي لغة محمولة، وقد دار الجدل حول العلاقة بين الموضوع والمحمول كثيراً في حوار الفلاسفة المسلمين والمناطقة منهم بصفة خاصة ولا يعني هذا المصطلح، في الدراسات النقدية الحديثة إلا التفريق بين مستويين في الخطاب يتلاقيان في نقاط عديدة[1]. والبحث في هذا السياق يعني البحث في أهداف كل لغة (مواضيعها) وفي لغتها، أي المفردات المستعملة وصيغة نظمها.

في هذا الصدد يقول رولان بارت: "أما موضوع النقد فيختلف

---

(1) عبد السلام المسدي: اللغة الموضوعة واللغة المحمولة، الموقف الأدبي (دمشق)، عدد 135-136، جويليه/ أوت 1982.

تماماً فهو ليس "العالم" ولكنه خطاب، خطاب الآخر: النقد هو خطاب عن الخطاب، إنه لغة ثانية أو ميتا - لغة (كما يقول المناطقة) التي تمارس على لغة أولية (أو لغة الموضوع)"[1].

من هنا يتضح لنا الفرق المنطقي (الشكلي) بين طبيعة اللغة النقدية واللغة الأدبية ولكن لا يجب الوقوف عند هذا الحد، لأن هذا الفرق المنطقي هو أساساً قضية منهجية فلا بد من الأخذ بعين الاعتبار تطور اللغة والانزياحات الدلالية التي تنجر على ذلك "ومن هنا فدراسة اللغة في الأدب موضوع مهم جداً وتأتي أهميته من حيث علم الدلالة الحديث ذلك أن اللغة علم يخضع لسنة التطور وأن المفردة عالم يفيض بالقوة ويزخر بالحياة وأن الحي لا بد أن يتأثر بالزمان والمكان"[2].

أما الفرق الثاني بين لغة الأدب ولغة النقد فهو فرق وظيفي، إذ إن لكل منهما وظيفته التي يتميز بها، والقيام بهذه الوظيفة بطريقة سليمة يخول لكل منهما مكانة في سياق الثقافة، أما إذا ظهر أي ضمور في الوظيفة فإن العمل الأدبي يفقد هويته ويعجز عن القيام بوظائفه.

أمَّا وظيفة اللغة الإبداعية فهي التعبير عن العالم - الإنسان أو عكس هذا العالم (نظرية الانعكاس ونظرية التعبير)، أما اللغة النقدية فهي ميتا - لغة (حسب تعبير بارت) أي كلام عن الكلام، ومن هنا تبدو طبيعة هذه اللغة الثانية وهي تالية على اللغة الإبداعية، وهي

(1) رولان بارت: ما هو النقد؟ ضمن كتاب "مقالات نقدية"، ص 255، سوى باريس، 1981 (بالفرنسية).

(2) إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1980، ص 9.

وظيفتها الأساسية. هذه الوظيفة تتمثل في كون اللغة النقدية شارحة[1] أي تقوم بشرح وظائف اللغة الإبداعية والطبيعية من حيث خصائصها التركيبية ومن ثمة محاولة تفسير العالم الذي يعرضه النص الأدبي وتحليل القضايا التي يطرحها.

وانطلاقاً من وظيفة اللغة الشارحة نجد علاقة منطقية تتجلى من خلال المعنى الذي يقدمه النص الأدبي والنقد، فالنص الأدبي يعطينا معنى من المعاني، والنقد غايته القصوى هي شرح هذا المعنى ويعطينا في الأخير "معنى المعنى". هذه القضية خصص لها الناقد الإنكليزي I. A. Richards منذ عشرينيات القرن الماضي كتاباً كاملاً تعرض فيه للقضايا اللغوية في المجالات الأدبية وكيفية التعامل مع كل نوع من اللغة[2].

لكننا نلاحظ أن قضية "معنى المعنى"، أو وظيفة اللغة النقدية قد شكلت مركز اهتمام بالنسبة للإمام عبد القاهر الجرجاني، حيث تنبه لذلك منذ البداية موضحاً الفروق بين المعنى (النص) ومعنى المعنى (النقد) وليس ذلك بالغريب عن عقل تربى في كنف الجدل الرياضي والمنطقي واكتسب كل صفات الحكمة العقلية. يقول الجرجاني: "وإذا عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهره الذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى

---

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت 1985، ص 330.

(2) ريتشارد وأوغدن: معنى المعنى، بول وكيغان، لندن 1921 (بالإنكليزية).

آخر"[1]. ولكن ما يؤخذ على هذه الفقرة المنقولة عن الجرجاني، رغم بنائها المنطقي المحكم أنها لم تعر هذه "الواسطة" اهتماماً كبيراً وهذه الواسطة ربما تكون القرائن اللغوية أو المعنوية وقد تكون الرموز اللغوية في حد ذاتها، أما أن يقوم اللفظ بالإفضاء إلى المعنى فهذا دليل على أن اللغة قد قامت بوظيفتها كما ينبغي ألا وهي التدليل.

وهكذا من خلال وجهات النظر المتعددة نلاحظ أن اللغة. تختلف من حيث طبيعتها ووظائفها في كل من النص الأدبي والنص النقدي رغم أن المادة مشتركة (اللغة) وجوهرها موحد، ولكن الآفاق التي تطمح إليها كل لغة هي التي تجعلنا نتخذ موقفاً محدداً إزاءها ونتعرف على وظائفها التي تصبو إليه.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.



2

من هو الناقد؟

تفرض علينا الإجابة على هذا السؤال الإجابة على سؤال سابق له ومكمل له في ذات الوقت. وإذا أردنا الركون إلى البساطة والابتسار في الرأي فإننا نعطي تعاريف عامة للناقد، روجت لها الصحف لأنها أصلا متوجهة إلى جمهور متوسط الثقافة، وهي في الغالب مقولات فلسفية ونظرية خارجة عن سياقها الفلسفي والتأسيسي وأصبحت أفكاراً فجة لا تفي بغرض ثقافي محدد.

الإجابة على السؤال تفرض على الدارس البحث في وسائل الناقد، أي أدواته، وفي أهدافه، ومواده. فوسائل الناقد تحيله لمعنى النص الأدبي، ولا يفوته في ذلك الإشارة إلى مواطن الجمال والقبح في العمل الأدبي ومدى قدرة الكاتب على التحكم في الوسائل التقنية لكل جنس كتابي وقوانينه الخاصة، أما أهداف الناقد الحقيقية فهي البحث عن البنية الأدبية أو المعاني التي يعرضها النص الأدبي دون أن يصرح بها. أما مواده فهي مواد لغوية بالدرجة الأولى تتوزع على مستويين: المستوى الأول لغة النص الأدبي، والمستوى الثاني المستوى النقدي، أي النقد بصفته لغة.

ولكن ما يروج حول النقد هو أنه مجال مفتوح لكل من هب ودب عدا الأدباء أنفسهم، ويبدو هذا المفهوم عن النقد أنه خاطئ لأن الناقد، بالدرجة الأولى، أديب مبدع يفضل هذا النشاط الفكري لشيء في نفس يعقوب. لذلك نلاحظ أن نقادنا القدماء قد تنبهوا إلى ذلك مبكرين وحاولوا أن يعيدوا له الاعتبار.

1.2. المقولة التراثية

أشار النقاد العرب منذ القديم إلى أن الناقد ليس هو كل من هب ودب واستطاع فك الرموز اللغوية للنص الأدبي، بل هو أديب من نوع خاص تتوفر فيه ميزات المبدع من ذوق وحساسية لغوية رفيعة وذكاء في استقراء مواقع الجمال وسرعة في استخراج المعاني.

وقد حدثتنا كثيراً أخبار الأدباء وطبقات الشعراء عن هذا النوع من الأدباء النقاد، والمقولة القائلة بأن كل أديب يختبئ في أعماقه ناقد، لأن الأديب هو أول ناقد لعمله الأدبي، إذ أن قراءاته وعودته إلى النص تعني أنه يجري عليه بعض "الترميمات" أو حتى الإصلاحات الجذرية وذلك ليوائم الذوق النقدي السائد، هذه المقولة يمكن أن نعكسها ونقول إن كل ناقد يختبئ في داخله أديب مبدع.

ظهرت في تاريخ النقد العربي القديم، نظراً لعدم تفهم فريق النقاد لفريق الأدباء، معارك كثيرة بين النقاد والأدباء، مردها إلى تعنت النقاد وتعاملهم مع الإنتاج الأدبي كمادة لغوية لا غير تجري عليها العمليات اللغوية النمطية المعروفة وأعابوا عليهم تجاوزات (مجازات) اللغة، وتركيبها المخالف للقواعد المعيارية للنحو العربي، ليس لسبب إلا لأن السياق النفسي والإبداعي للأديب افترض ذلك فجاء التركيب مخالفاً للقواعد المتعارف عليها.

وقد بلغت الخصومة بين الفريقين حد العداوة، ومن ذلك ما روي عن أبي تمام الذي قال له أحد النقاد (اللغويين طبعاً) لماذا تقول ما لا يفهم؟ فأجاب ولماذا لا تفهم ما يقال؟ الواضح من هذا أن الشاعر محق في ما قال لأن النص يجب أن يفهم كما هو ولا يجب أن تفرض عليه وصاية الناقد ونحاول أن يقاربه انطلاقاً من

منطقه الداخلي: علاقات أبنية، أنساق وتراكيب، ومن السياق النفسي والثقافي الذي أفرزه وبذلك نستطيع فهم ما يقال "أما مقولة" لماذا لا تقول ما يفهم فهي نوع من الوصاية للامتثال للقواعد اللغوية (التي هي حسب اللسانيات الحديثة قواعد، مجردة ونظرية) وإنتاج نصوص لغوية لا أعمال إبداعية تغني اللغة وتضيف إلى مخزونها الثقافي والتراثي.

أثار هذا الموقف المتشنج للنقاد اللغويين حفيظة الشعراء والأدباء وفتح المجال للجدل البلاغي والمنطقي، فأفرز جيلاً من النقاد حاولوا الاقتراب من المفهوم الصحيح للنقد باعتباره أحكاماً على ما هو كائن وليس ما يجب أن يكون ومن ذلك العلامة الكبير عبد القاهر الجرجاني الذي استطاع بذكاء متميّز أن يجمع بين الذوق الرفيع والدقة في التحليل، وأبدع نظريات تصلح لتحليل النصوص الأدبية في كل زمان، مثل نظرية النظم، والتخيل، والاستعارة، والرموز الثقافية إلى غير ذلك من القضايا التي يمكن أن تجد مكانها بكل احترام وتقدير في حياتنا النقدية[1].

وقد روى عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز أنه "قد روى أن عبيد الله عبد الله بن طاهر سأل البحتري عن مسلم بن الوليد وأبي نواس أيهما أشعر. فقال أبو نواس. فقال إن أبا العباس ثعلباً لا يوافقك على هذا. فقال ليس هذا من شأن ثعلب وذويه المتعاطين لعلم الشعر دون علمه، إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته"[2].

ما يلاحظ هنا من خلال هذه المقولة التراثية أن الناقد يجب أن

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.

(2) نفس المرجع.

يكون مبدعاً بالدرجة الأولى وإلا ضاعت الفائدة. ولا يستطيع الناقد أن يقوم بمهمته على أكمل وجه إذا لم يمارس فعل الكتابة، لأن هذه الممارسة والمكابدة تجعل الناقد يتعرف على معاناة الكتابة وليست مجرد وصف لكلمات وجمل بل هي إعادة لتشكيل المواد المشتركة بين جماعة لغوية واحدة لها تراث إبداعي محدد ومتنوع.

ومن مظاهر تلطيف الجو بين النقاد والأدباء ما يسمى "بالضرورات الشعرية" التي تقبلها اللغويون على مضض واعتبار "يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر" تكرماً منهم عليه لأنه المجدد للغة والباعث لمعانيها البعيدة، المجلي لمكامن الجمال في أنساقها المختلفة، وقد كان للبلاغة دورها الفعال في تصيد مظاهر الجمال الأدبية، ولكن هذا التسامح من قبل النقاد والأدباء كان محدوداً إذ ألفوا الكتب والرسائل والمصنفات في "الضرورات الشعرية" وأحصوا أماكنها ومواقعها، وما هو مستحب منها وما هو مستهجن، وبالإجمال كانت هذه الضرورات عبارة عن حرية مقيدة، إذ لا يجب تجاهل هذه "الكاتالوغات" اللغوية إذا ما أراد الشاعر السلامة من تهجم النقاد ورميه بجهله للغة العربية وقواعدها.

2.2 . وجهات نظر متعددة

دار الحديث كثيراً حول هوية الناقد، هل هو أديب أم عالم وحاول المشرفون على كل أشكال الثقافة والمعرفة البشرية إعطاءهم مكانة، داخل الثقافة وتحديد مهامه ولكن المفهوم السائد عن الناقد أنه كائن "مزعج" "بارازيت" وطفيلي. في حين نظر إليه فريق آخر أنه المرشد الثقافي والدليل الذي لا يخطئ إلى الأعمال الأدبية، المفهوم السائد أن الناقد أديب طفيلي عجز عن الإبداع أو أصيب

بعقـم إبداعـي فحـول إمكاناته الأدبية، من قراءات، مطالعات، تجارب أدبيـة إلـى البحـث فـي خصائـص النصـوص الأدبية التـي أنتجها غيره وليس ذلك إلا بدافع عقدة النقص والعجز.

هـذا الـرأي غيـر صائـب لأن الناقـد مـن يمارس الإبـداع والنقد وينجـح فـي كلا المجاليـن. كمـا أن مـن الأدباء من يعجز عن التفريق بين الجيد والرديء لا لسبب إلا لأن الروح الأدبية تحولت لديه إلى نزعة اسـتهلاكية لكل ما يطرح في الكتب أو المطبوعات دون تمييز أو تحديد.

ولعـل تخـوف هـؤلاء الأدبـاء مـن الناقـد إلا دليل ضعف وعجز عن مواجهة الحقيقة، فهناك ضعف في اللغة وعجز في تخير الكلمة والمفاضلة بين عدة مفردات تبدو متقاربة من ناحية المعنى، لكنها من حيث الهيئة والوضع تحيل إلى عالم آخر قد يكون مخالفاً تماماً للحقل الدلالي للكلمة[1]. وهنا يجب أن نفرق بين المحور الدلالي والحقل الدلالـي: فـالأول قـد يجمع الأشـياء المتناقضـة كأن نقول إن الأبيض والأسود ينتميان إلى محور دلالي واحد هو محور اللون[2].

أمـا الثانـي فهـو يجمـع الأشـياء المتقاربة والتـي تحيل إلى عالم واحد كأن نقول: الأرض، المطر، الزرع فهي تنتمي إلى حقل دلالي مشترك وهو الحياة.

فالكلمـة ليسـت رمـزاً فارغـاً فهـي تختزن ذلك السـياق المعرفي والثقافـي منـذ وضعهـا الأول ثـم الـدلالات الجديـدة، الانزياحـات والانزلاقـات، الـدلالات الحافـة (ظـلال الكلمة) إلى أن تحدرت إلينا مشـحونة بـدلالات متعـددة، وفـي بعض الأحيـان متعارضة. فالأديب

---

(1) أ. ج. غريماس: السيميائية – قاموس ص 25.

(2) إبراهيم السامرائي: م. س، ص 9.

المتوسط الذوق لا يستعملها إلا في سياقها المعجمي المسطح أما الأديب الذواقة الذي يتمتع بحساسية لغوية سليمة فإنه يستطيع أن يفجر كل هذه الدلالات في نفس الوقت ليدخلنا إلى العالم السحري لهذه الكلمة وأحلامها وطفولتها.

أما الفريق الثاني الذي يعترف بشرعية الناقد، فهو المتفهم لدوره المفيد في الحياة الثقافية وهو إذا كان عند الفريق الأول "أديب فاشل" يعاني من "إمساك" في الإبداع فإنه عند هذا الفريق "أديب كامل" فهو يجمع إلى الإبداع (النقد بوصفه عملية إبداعية من المستوى الرفيع) تحكمه في الوسائل التي يستطيع بواسطتها تشريح النص وإجراء العمليات النقدية عليه.

من هنا يبدو الدور الخطير للناقد، فهو مبدع، أي يعاني مكابد الكتابة وبالتالي يتعرف على مساربها ومضايقها والمراحل التي يمر بها النص بالإضافة إلى المكونات الأساسية للنص من مركبات لغوية أو نفسية أو جمالية، بالإضافة إلى أنه يستطيع أن يدل القارئ والأديب إلى النصوص الجيدة التي يمكن أن تغني عالمه بعناصر أدبية جديدة وعن طريق هذا يستطيع الناقد أن يخلق حساً أدبياً جديداً بالإضافة إلى إسهامه في ترسيخ نموذج ثقافي معين يراه صالحاً لهذه المرحلة وملائماً لذوق أفراده ملبياً لهم الحاجات الاجتماعية والنفسية التي يتوقون إليها.

والواقع أن الناقد يحاول أن يرمم الفجوات التي يحتويها النص بالإضافة إلى أنه يجعل المعاني الغامضة واضحة وذلك عن طريق مقاربتها داخلياً وانطلاقاً من منطقها الفني، ولهذا يتسلح الناقد بثقافة واسعة وقدرة على الاندماج في عالم النص الأدبي لينخرط في الدورة الأدبية التي تتداخل حلقاتها في انسجام.

ولا يقتصر دور الناقد على القيام بدور الوسيط بين المبدع والمتلقي، أي مجرد قناة يعبر منها النص في طريقه إلى القارئ، أو محطة يستريح عندها النص قبل أن يواصل رحلته إلى الطرف الآخر (المستهلك)، بل يفترض أن يكون دوره فعالاً في تحويل النص الأدبي إلى نص نقدي.

تتضمن العملية التحويلية مجموعة العمليات النقدية والإجراءات الأدبية لتشكيل النص الأدبي تشكيلاً نقدياً. من بين هذه العمليات التحويلية، إعادة كتابة النص وفق منظور نقدي، وترتيب مواد النص قصد استخراج المعاني المتداخلة والمتشابكة واختزال ما يبدو فائضاً، وترجمة الدلالات ترجمة نقدية أي تحويلها من مستوى الإبداع إلى مستوى النقد وإعادة موضعة التراكيب اللغوية وفق هيئة جديدة تمكنها من ممارسة وظيفة النقد.

ولكن رغم الدور الفعال الذي يقوم به الناقد ضمن المنظومة الثقافية ومحاولته لتحديد أهم مفاصلها وأهم قنواتها، وتعريف القارئ على جواهر النصوص فإن مكانته الأدبية ما تزال غير معترف بها وهويته لا تزال ضبابية عند الكثير من المتعاملين مع الثقافة. ويعود ذلك لجهل البعض للوضع الاعتباري للناقد بوصفه شريكاً أساسياً في العملية الأدبية.

3

ما هو النقد؟

النقد عملية أدبية لغوية ونشاط فكري وإنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني أو تقويم اعوجاج أو إشارة إلى موطن من مواطن الجمال، وهكذا نجد أن تعريفات النقد تختلف باختلاف النظريات النقدية وتركز على الجانب أو الهدف الذي يهدف إليه الناقد، لذلك فإن كل محاولة لتأطير العملية النقدية أو محاولة إعطاء تعريف للنقد يعني اتخاذ موقف إيديولوجي وثقافي معين وحصر نشاطه في دائرة محددة.

ويتسم كل تعريف بسماته الخاصة، إذ أنه يتكون من مجموعة من المفاهيم والأفكار والأدوات يحاول الناقد من خلالها مقاربة النص الأدبي وإعطاء حكم عليه في نهاية الأمر، وهذه التعاريف كلها وإن اختلفت في طرائق معالجتها للنصوص الأدبية يبقى هدفها الوحيد هو النص سواء من داخله أو مقاربته من الخارج، والنقد الذي يلتزم بحدود النص ولا يسقط أشياء خارجة عنه هو النقد الذي يحاول الإجابة عن السؤال التالي: كيف عبر هذا النص؟ ما هي الوسائل اللغوية المستعملة لمحاصرة المعنى؟

الإجابة على هذا السؤال تعني القيام بمجموعة من الخطوات العملية انطلاقاً من نص محدد في محاولة لتطويق النص والقبض على المعنى والإجابة العملية تعني ممارسة الفعل النقدي، وبما أن وسيلة النقد هي اللغة وهدفه هو النص الأدبي، أي مجال نشاطه، اللغة وليس الواقع الخارجي، بل الواقع المتشكل لغوياً فإن معاينتنا

لطبيعة النقد وأهدافه تحاول التركيز على هذه الجوانب في مرحلة أولى، وعدم إغفال الخليفة الاجتماعية والثقافية لوظيفتي النص الأدبي والنص اللغوي، إذ إن كل ممارسة نقدية ترى في النص مجرد تعبير لغوي وجمالي هي ممارسة قاصرة النظر: لأن جماليات النص الأدبي ترتكز على خلفيات ثقافية واجتماعية لا يمكن نكرانها، بدليل أن النص الأدبي الذي يخرج عن إطار النمط الثقافي الذي أفرزه سواء ارتد إلى الماضي أو قفز إلى المستقبل قفزة ليس لها مبرر يسقط من حساب الثقافة.

1.3. النقد نشاط أدبي – لغوي

الإجابة عن السؤال: ما هو النقد؟ يعنى البحث في وسائل هذا النشاط الإنساني وفي أهدافه والبحث في الوسائل والأدوات وحدها بحث ناقص لا ينظر إلى النشاط إلا من حيث طبيعته، أما البحث في أهدافه فإن ذلك يعني وظيفة هذا النشاط ضمن مشروع ثقافي ومجال فكري واسع.

والمتمعن في هذا النشاط الإنساني يلاحظ أنه نشاط لغوي وأدبي، أما من حيث الوسائل فإن مواده الأساسية هي الكلمات أي نفس المواد التي يستعملها النص الأدبي للتعبير أو التواصل وهنا نلاحظ أن مقولة "الحديد بالحديد" صالحة إلى حد ما حيث لا يمكن أن نجد نقداً لنص أدبي، يقوم بوظائفه الطبيعة، بمواد أخرى غير اللغة، قد يعترض على ذلك أحد ويقول مثلاً هناك "الجرنيكا" أو "بحيرة البجع" أو "زوربا" نقول إن ذلك محاكاة وليس نقداً أو هو انتقال نفس الموضوع من شكل تعبيري إلى شكل تعبيري آخر.

أما من حيث الأهداف والغايات فإن كل العمليات التي يقوم

بها العمل النقدي تصب أساساً على النص الأدبي ولا تخرج عنه إلا بمقدار ما يخدم هذا النص، وهكذا يبقى النص كمجموعة من الرموز اللغوية المتشكلة وفق طريقة معينة للتعبير عن تجربة معينة، هو الهدف الذي يطمح إليه النقد.

نلاحظ أيضاً أن النص الأدبي يلتقي مع النص الإبداعي في أن كلا منهما مبني أساساً على إرادة للتواصل، وإن كان كل واحد يريد أن يعبر عن هذه التجربة فإنه يختلف عن الآخر في تعامله مع اللغة المشتركة وفي ترتيب عناصر هذه التجربة.

من هنا نلاحظ أن النقد يلتقي مع النص الأدبي في نقطتين أساسيتين هما وسيلة التعبير وهي اللغة وفي التعبير أيضاً عن تجربة واحدة ولكن لكل منهما منظوره الخاص وأهدافه، فأهداف النص هي عرض هذه التجربة بطريقة تروق القارئ مسخراً لذلك كل الإمكانات اللغوية وقدرتها على تشكيلها.

أما أهداف النقد فهي تفسير طريقة التشكيل اللغوي ثم البحث في وظيفتها وقد كانت البلاغة العربية رائدة في هذا المجال وأعطت تفسيرات ضافية ومقنعة عن معاني التشكيل المتمثلة في الفصل والوصول (أو التقديم أو التأخير في مجال النحو) أو إضافة حرف إلى الكلمة أو إسقاطه عنها، وكانت التحليلات التي أعطتها غاية في الدقة والشمول. ومن أمثلة ما أعطته البلاغة من التفسيرات لمعاني التشكيل هي، زيد منطلق، منطلق زيد، زيد المنطلق، المنطلق زيد، وهذه الأمثلة متداولة كثيراً في كتب النقد القديم والبلاغة وقد أعطيت بصددها تحليلات مقنعة وبيَّنت الفروق الدقيقة بين هذه الحالات الأربع رغم ظاهرها الذي يوحي بأن شخصاً ما ينطلق ولا مجال هنا لإعادة إعطاء الفروق الدقيقة لأنها متوفرة في كل كتب البلاغة العربية.

وقـد كان للفيلولوجيـا العربيـة أيضـاً دور بارز في إرسـاء مفاهيم النقـد وممارسـته عمليـاً علـى النصوص الشـعرية، وهكذا نلاحظ منذ بدايات النقد العربي طغيان النزعة اللغوية والإحساس بأن النقد نشاط لغوي ينصب عمله على النصوص الأدبية المتشكلة هي الأخرى من نسيج لغوي متماسك.

وفي ذروة هذا النشاط انحرف النقد اللغوي عن أهدافه إذ صار لا يـرى فـي النـص إلا مـواد لغويـة معزولـة عن كل سـياق جمالي أو تعبيـري ومـن هنـا نشـبت المعركة بين الشـعراء والنقـاد اللغويين وقد حفظت كتب التراث أخبار هذه المعارك التي تعبر عن نزعة تسـلطية من طرف اللغويين ومحاولة فرض قيود صارمة على الشعراء.

ولكن الوعي السليم بأهداف النقد، في القديم أنتج مجموعة من الملاحظات القيِّمة التي خدمت الشـعر والشـعراء وأصبحوا يأخذونها بعين الاعتبار، وقد لاحظ إبراهيم السامرائي أن ما كان يربط الشعراء بالنقـاد هـو الشـعر ذاتـه، وهـو مـا عبرنا عنه من قبـل بأن "العلاقة بين الأديب والناقد هي العمل الأدبي ذاته".

يقول إبراهيم السـامرائي: "ولـم يكن هنا الانصراف إلى الشـعر والاهتمام به من لدن الشعراء وحدهم فقد شاركهم في ذلك العلماء النقـاد ومـن بيـن هـؤلاء علمـاء اللغة الذين اسـتهواهم الشـعر فوقفوا عليـه وقفـات واتخـذوا منـه مـادة أفادوا منها في بحوثهم ودراسـاتهم فأبو العباس المبرد وأبو العباس ثعلبا وأبو الفتح بن جني من أصحاب النحو واللغة ولكنك لا تعدم أن تجد هؤلاء ممن عنوا بالشعر وكتبوا في معانيه وقواعده"[1].

---

(1) إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، ص 9.

هـذه الملاحظـة الدقيقـة مـن لغـوي مـارس النقد على نصوص قديمـة، مثـل بحوثـه حـول شـعر المتنبـي فـي عـدة مقـالات وعلـى نصوص حديثة في كتابه "لغة الشـعر بين جيلين" تبين تواصل هذا الاتجاه في النقد العربي، وإحيائه منذ الستينيات في أوروبا الغربية وأمريكا، ومنذ العشـرينيات في روسـيا على يد الشـكلانيين الروس، وهـو يؤكـد أن طبيعـة النقـد ووظيفتـه لغويتان وإنه مهما ابتعد عنهما لأسباب موضوعية ومرحلية يعود إلى إطاره اللغوي وهذا دليل على أن النقد مهما اختلفت مواقفه ونظرياته فإنه لا يستطيع الانسلاخ عن السـياق اللغـوي الـذي أفـرزه والـذي يمارس داخله نشـاطه في ذات الوقت.

2.3. أبو حيان التوحيدي ومستويات الخطاب

المتفحـص لنصـوص المنظريـن في النقد العربي القديم، يلاحظ أن الوعي العربي النقدي قد أدرك منذ البداية الفرق بين اللغة النقدية واللغة الأدبية من حيث الوظيفة، وكانت الصورة واضحة في أذهانهم عن الأدب الإنشائي والأدب الوصفي، لدرجة تثير الإعجاب فالجاحظ تعرض إلى ذلك في كتابيه "البيان والتبيين" وكتاب "الحيوان" وقدامه بن جعفر في الكتاب المنسوب له "نقد النثر" وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة".

ولكن ما يلفت انتباهنا في هذا المجال هو ما جاء في كتاب أبي حيان التوحيدي حول مراتب النظم والنثر، وأفكاره إذا ما قيست بعصره تعتبـر قمـة مـا أنتجـه الفكر والتأمل العربيين ولعل أبا حيان التوحيدي هـو أول مـن تعـرض للفـرق بين اللغة النقدية واللغة الإبداعية بصورة لا تحتمـل التأويـل أو التشـكك فقـد فـرق بين مسـتويين من الخطاب

الأدبـي، تتداخـل فـي طبيعتهـا وتختلـف فـي وظيفتهـا وأن كان النص النقدي، في النهاية يصُبُّ في النص الأدبي ويتحد به.

ورغـم عقـل أبـي حيـان التوحيـدي الـذي اسـتوعب كل معارف عصره بالإضافة إلى تكوينه في الفلسـفة والمنطق إلا أنه يعترف بأن العمليـة النقديـة أصعـب مـن الإنتـاج الأدبـي، لأنها تتحمل مسـؤولية البحث في خصائصها التكوينية والمضمونية وبالتالي فهي تقوم بدور مزدوج: الأول استيعاب النص والثاني تجاوز هذا النص قصد قراءاته قـراءة نقديـة، أي الوظائـف الموكولـة للنقد في كل مرحلة من مراحل القراءة النقدية.

منذ البداية، يعترف أبو حيان بصعوبة الخوض في هذا المجال، أي المجال النقدي ويأتي هذا الاعتراف في أول حديثه حيث يقول: "إن الـكلام عـن الـكلام صعـب"[1]. هـذا المدخـل قـد يكون من باب الحذر أمام محدثه لأن الكلام فيه كثير المزالق ذلك أن النص الشعري يحتمـل قـراءات عديـدة وتأويـلات مختلفة خاصة إذا كانت لغته كثيفة فإن طبقات المعاني تتداخل وتتشابك ومن هنا تنتج القراءات العديدة للنص الواحد وتكثر المضاربة بين الآراء.

انطلاقا من هذا الاعتراف بصعوبة النقد نستنتج حقيقتين: الحقيقة الأولـى هـي طبيعـة النقـد، التي هـي مجموعة من الأقاويل حول نص معيـن، أي كلام عـن كلام، ومفهـوم كلام يعنـي "مـا تضمـن كلمتيـن بالإسناد"[2] أي نسيج لغوي وتركيبة لمجموعة من الرموز اللغوية كما أن مفهوم الكلام يعني إرادة التواصل وتبليغ معنى من المعاني. وهذا الـكلام لا يـدور عـن واقـع خارجـي أو نفسـي ولكنه يدور على كلام

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ص 131.
(2) الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، ص 194.

آخر وهكذا نلاحظ أن التواصل بين النص الأدبي والنقد يتم في شكل حوار بين النصوص.

أما الحقيقة الثانية المستنتجة من كلام أبي حيان التوحيدي فهي صعوبة هذا النشاط فهو للأسباب المذكورة لا يتصرف بحرية مطلقة بل إنه محكوم بقنوات النص ومساربه وهو الإطار المرجعي الذي يجب أن تتم فيه حركته.

بعد تحديد طبيعة النقد (الكلام عن الكلام) والتأكيد على صعوبة الخوض فيه ينطلق أبو حيان في تفسير مقولته الأولى التي جاءت في شكل مقدمة منطقية تحتاج إلى التحليل والتفصيل في مرحلة ثانية بعد أن أجمل بدأ يفصِّل في ذلك ليجلي بوضوح مستويات الخطاب الأدبي الذي ينقسم حسب أبي حيان التوحيدي إلى مستويين: المستوى الأول الكلام، والمستوى الثاني الكلام عن الكلام، وعلى صعيد الممارسة النقدية نلاحظ مدى ترابط هذين المستويين وعدم استحالة الفصل بينهما لأن انتقاء مستوى يفضي إلى استبعاد المستوى الآخر.

يبدأ أبو حيان التوحيدي عرض المستوى الخطابي الأول وهو المستوى الذي اصطلحنا على تسميته بالنص الأدبي، حيث يقول: "لأن الكلام على الأمور المعتمد فيه على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف"[1] يبدو المستوى الأول من الكلام عند أبي حيان التوحيدي سهلاً بالمقارنة مع المستوى الثاني فهذا المستوى هو الكلام بالدرجة الأولى، أيُّ تشكيل لغوي قَصَد تبليغ فكرة معينة أو التعبير عن تجربة خاصة وهو ما يفيد أن القول الأدبي يتمتع بكل

(1) م. س.

الوظائف التي يتمتع بها الكلام العادي إضافة إلى غرضه الجمالي والشعري وعناصره الإبداعية.

وموضوع هذا المستوى من الخطاب هو صور الأمور وشكولها، أي الوجوه المختلفة والمتباينة للواقع وبعد ذلك يعطي أبو حيان التوحيدي كيفية إدراك هذه الأمور (صورها وشكولها) أي بتعبير حديث طريقة تناول هذا الواقع ويقسم هذا الإدراك للواقع الذي ينعكس في الكلام إلى نوعين: نوع عقلي أي ما طبيعة هذا الإدراك للواقع الذي ينعكس في الكلام ويعبّر عن خلجات النفس وقضايا الموت والحياة والمصير أما النوع الثاني من إدراك الأمور فيتم عن طريق الحس أي لا يحتاج إلى أعمال العقل أو التجريد بل يكتفي بالمعاينة فقط.

من هنا كان فضاء هذا متسع، أي تناول هذا العالم لا يفرض على الأديب تناول قطاع معين، بل إن كل القطاعات مسموح له بها وهو بذلك حر في اختيار المواضيع التي يتحدث فيها وترك ما يشاء وهذا عكس المستوى الثاني من الكلام، وهذه الحرية في تناول المواضيع فتحت المجالات واسعة الاختيار طريقة التعبير أي المجال التعبيري كأن يختار الأديب لغة معينة، أو وزناً محدداً وقافية مخصصة إلى غير ذلك من الوسائل التعبيرية المتاحة للأديب في كل جنس تعبيري.

بعد الحديث عن طبيعة المستوى الأول ومجال نشاطه ينتقل أبو حيان إلى الحديث عن المستوى الثاني أي الكلام عن الكلام ونلاحظ أن هذا المستوى يحتوي منطقياً المستوى الأول: الكلام، طبيعته، وظائفه، وسائله التعبيرية، نلاحظ استعمال عبارة "عن الكلام" التي تحيلنا إلى المستوى الأول وما يحويه من خصائص والجديد في هذا المستوى هو كيف نتحدث عن هذا الكلام الذي أنتجه الأديب؟

ونظراً لصعوبة الخوض في هذا المجال فإن أبا حيان التوحيدي اكتفى بتحديد طبيعة هذا المستوى وذلك بإيجاز شديد حيث يقول: "وأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض"[1] الواضح من هذا أن النقد كلام يدور حول نفسه، أي حول كلام آخر والمدار الذي يتنزَّل فيه الكلام هو نفس المدار الذي يتنزل فيه الحديث عن الكلام الأول لذلك نلاحظ أن هذين المستويين يتداخلان ويلتقيان على حد تعبير أبي حيان لأنهما يتنزلان في نفس المدار الذي هو مدار اللغة الواحدة، ومن هنا نلاحظ أن أبا حيان قد اعترف منذ البداية في حديثه عن مراتب النظم والنثر بصعوبة الحديث في مجال الكلام الذي يكون موضوعه كلام آخر.

هذه الإشارة الذكية من أبي حيان توضح لنا مدى الوعي النقدي الذي كان يتمتع به الفكر العربي القديم ومحاولته خلق أدواته النقدية الخاصة به والمستمدة من ثقافته، والتي تكون قادرة على التعامل مع النصوص العربية، وفي المقابل، نرى بعض نقادنا في الوقت الراهن يجرون وراء التعليقات النقدية التي تأسست داخل ثقافات مختلفة من حيث البناء والأهداف عن ثقافتنا العربية الإسلامية.

و هذه الإشارة أيضاً بالقياس مع الفكر النقدي الغربي، تمثل خطوة كفيلة برفع التحدي وخلق وعي نقدي عربي حديث يساعد على التغلب على عقدة التخلف والاستلاب واستيراد الأفكار الجاهزة، واستغلالها بطريقة آلية فاقدة لكل فعالية نقدية أو ثقافية.

3.3. طبيعة النقد

في هذه الفقرة سنحاول البداية من حيث انتهى أبو حيان

---

(1) صلاح فضل: م. س، ص 229.

التوحيدي في عرض الإشكالية وإبقائها مفتوحة. البنية النقدية بنية لغوية بالدرجة الأولى كما أكدنا ذلك مراراً وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبناء الأدبي ومن ثمة بالبناء الاجتماعي والنفسي للثقافة، من هذا المنظور سنحاول التعرض إلى العلاقات التي تتحكم في هذه البنى.

من المتعارف عليه أن الأدب يعبر عن تجربة إنسانية أو علاقة هذا الإنسان بالعالم والمادة المستعملة لهذا الغرض هي دون شك اللغة، أي أن هذه التجربة تتخذ شكلا لغوياً لتترجم عن ذاتها، ومن هنا يمكن تقديم المعادلة التالية:

النص = علاقة لغة بعالم.

أي أن الأديب يستعمل كل الإمكانات المتاحة له من قبل اللغة وذلك للقبض على وجه من أوجه العالم المتعددة، ولكي يتحقق هذا الغرض على الأديب أن يتخير اللفظ المعبر عن هذا الوجه بدقة وأن يكون مدركاً لأسرار اللغة وخباياها إذ أن الألفاظ وإن تشابهت في التعبير، أي تشابهت في التعبير عن العموميات فإنها تختلف من حيث الشحنة الدلالية، إذ أن كل كلمة مشحونة حضارياً وتراثياً بطريقة معينة، إضافة إلى الدلالات المكتسبة من خلال توظيفها المتعاقب في سياقات عديدة عبر العصور.

وقد لاحظ عبد القاهر الجرجاني أن الكلمات تتشابه من حيث السطح الخارجي ولكن المتعمق في خبايا كل لفظة وقراءتها في سياقاتها النمطية المعجمية يكتشف أن لها مستويات أخرى من القراءة وطاقات تعبيرية تنضاف إلى تعبيرها عن الموقف المحدد المرتبط بالدلالة المعجمية.

وقد ضرب لذلك مثلاً بلفظة أسد، ولبؤة وشبل وضرغام، وليث والقائمة طويلة وقد أبدى الملاحظة التالية هي أن كل لفظة من هذه

تلتقي مع الأخريات في التعبير عن الحيوان المعروف "الأسد" لكن الأولى تعبر عن السن والجنس الذي هو المذكر بالإضافة إلى فكرة السيادة على محيط معين، والثانية تعبر عن الأنوثة والوقار، والثالثة عن السن المبكرة في حياة هذا الحيوان والرابعة عن الوحشية والخامسة عن قابلية الهجوم وهكذا نرى أن المعنى الواحد يتخذ مجالات تعبيرية متعددة ذات إفادات يحددها السياق.

لقد حفلت كتب التراث القديم بهذه المعاني وألفت لها الرسائل مثل: "الخيل" و"الإبل" و"المطر" للأصمعي و"فقه اللغة" للثعالبي و"أدب الكاتب" لابن قتيبة وذلك قصد توفير المادة اللغوية الدقيقة والصحيحة للكتاب ومساعدتهم على اختيار الأنساق الملائمة لذلك.

كما أن اللغة، عند استعمالها، تعبر عن نوع من العلاقات بين المرسل بالمتقبل وقد أوجد اللسانيون فرعاً جديداً في اللسانيات يهتم بتحليل السياقات التي يندرج فيها الكلام وقد سموا هذا الفرع "التداولية" وهو تحديد العلاقة بين الأطراف المشاركة في الكلام، كما أعطى اللغويون العرب إشارات في هذا المضمار، وأشاروا إلى أننا لا نخاطب الأمير كما نخاطب الخادم، كما لا نخاطب الصديق بمثل ما نخاطب إنساناً لا نعرفه أو نلتقي به لأول مرة وهذه العلاقات تعكسها اللغة بالدرجة الأولى وتتضح بصورة جلية في التخاطب الشفوي إذ يلعب النبر دوراً أساسياً في ضبط هذه العلاقة، وتعبر الكلمة الواحدة عن مواقف مختلفة تبدأ بالإخبار المجرد، إلى التهديد إلى الوعيد، إلى السخرية وهذا ما لم يستطع علم الأصوات لحد الآن أن يضبطه وتغيب هذه الظاهرة تماماً من اللغة المكتوبة إذ أن السياق الكتابي مهما أوتي من العبقرية لا يستطيع أن يوفر لنا هذه العناصر التي هي بالأساس علاقات حضور.

و من وظائف النقد الأدبي الكشف عن هذين النوعين من العلاقة علاقة المرسل بالمتقبل، وعلاقة المرسل بالعالم، ولكن قبل الوصول إلى هذه المرحلة يجب التعرف على طبيعة النقد.

النقد نشاط أدبي ولغوي قبل كل شيء أما قولنا نشاط أدبي فلكونه يتعامل مع النصوص الأدبية ويدور في دائرتها، أما قولنا لغوي فنعني به أنه يستعمل نفس المواد (أي اللغة) التي يستعملها النص الأدبي من هنا يمكن أن نقول أن النقد يمثل علاقة لغة بلغة[1]. ولكنه إذا توقف عند هذا الحد تكون وظيفته محدودة ويمكن أن يختلط مع نصوص النحويين ونصوص علماء فقه اللغة والصرف ولكن عليه أن يتجاوز هذه العلاقة إلى علاقة أخرى هي العلاقة التي تكلمنا عنها سابقاً وهي علاقة اللغة بالعالم.

من هذا نستنتج أن النقد يؤسس علاقتين أو هو معادلة ذات طرفين النقد علاقة لغة بلغة. النقد علاقة لغة بعالم.

وفي هذا الصدد يقول رولان بارت بناء على ملاحظته للإطار المرجعي لكل من النص الأدبي الذي موضوعه العالم والنص النقدي الذي موضوعه نص آخر، أي كلام عن الكلام يقول بارت: "يترتب على ذلك أن النشاط النقدي المعوَّل فيه على نوعين من العلاقات علاقة اللغة النقدية بلغة الكاتب المدروس وعلاقة هذه اللغة الموضوعية بالعالم"[2] وهكذا يتضح أن العلاقة بين النص والنقد هي علاقة احتواء وتجاوز وفي ذلك هو اللغة.

يجب على من يتصدى لبحث طبيعة النقد التي هي علاقة لغة بلغة أن يأخذ بعين الاعتبار أن لكل لغة نظامها الخاص وشكلها

---

(1) بارت: م. س.

(2) بارت: م. س.

المحدد، فالنص الأدبي له شكله النحوي في اختيار الضمائر، الصيغ الفعلية التقديم والتأخير إلى غير ذلك من قضايا اللغة، في حين أن لغة النقد كنظام قائم بذاته يجب تميزه عن النظام الأول وإلا فقد هويته وذاب في ثنايا النص موضوع الدرس.

ولكي يحقق الناقد هذا التمايز عليه أن يبدع تراكيبه الخاصة بالإضافة إلى بحث دلالات نظام اللغة في النص، لماذا وظف الكاتب ضمير المخاطب في القصة أو الرواية كذا بدل ضمير الغائب كما هو متعارف عليه، لماذا وظف ضمير الغائب في تلك القصيدة بدل ضمير المتكلم عندما عبر عن تجربة عاشها الشاعر نفسه، ما هي دلالات ذلك، ثم لماذا وظف فعل المضارع ودلالته ماضية، ماذا يرمي إلى تقديم هذا الجزء من الجملة الشعرية على ذلك؟

أثناء الإجابة عن هذه الأسئلة يتأسس الخطاب النقدي كنظام لغوي مستقل عن نظام لغة النص ويفرز هويته الخاصة به. وهكذا يتشكل الخطاب النقدي انطلاقاً من مادة النص اللغوية ومن مواده الذاتية المتشكلة من احتكاكه بالنص وتعامله معه.

ونظراً لطبيعة النقد الشاقة فإنه ابتدع عدة طرائق للتعامل مع الظواهر الأدبية المختلفة التي أفرزتها الحضارات المتعاقبة، أو الاحتياجات الزمنية في فترة معينة، وقد صاغ هذه المواقف النقدية أو الطرائق المختلفة في شكل نظريات تحاول كل واحدة منها الاقتراب من النص الأدبي وفق خصائصه الشكلية والبنيوية وتجتهد كل نظرية في الوصول إلى المعنى النهائي والقار للنص؛ أو على الأقل إثارة هذا النوع من القضايا.

ولكن الملاحظ أن كل النظريات النقدية مهما أوتيت من الدقة في التحليل والعمق في الرؤية تبدو عاجزة على الإحاطة بكل إشكاليات

النص ومن هنا نتج عدم وجود أحكام نهائية في النقد الأدبي، الدليل على ذلك أن العديد من العمليات النقدية تجري على النص الواحد وفي فترة متزامنة وما هذا إلا دليل على ثراء النص من جهة، ولتركيز النظرية النقدية على مستوى واحد من النص الأدبي في محاولة منها للتحكم في أدواتها النقدية ومراحلها النقدية من جهة ثانية.

و من هنا، ونظراً للحدود النظرية التي تلتزم بها كل نظرية نقدية فإنها تركز على الأهم في النص تماشياً مع منهجها، ولتحقيق الانسجام بين أدواتها التحليلية ونظرتها النقدية. وهكذا نجد أن كل نظرية، همها الأول والأخير هو تحديد مراكز الثقل في النص الأدبي وأبرز نوايا العمل الأدبي وما هي الوسائل اللغوية والجمالية المرصودة لذلك.

4.3. النقد جهاز مفهومي

لكي يحقق النقد فعالية ثقافية وأدبية عليه أن يؤسس مجموعة من المفاهيم تميزه عن الأنشطة الأدبية الأخرى، وكل نظرية نقدية تحاول هي الأخرى أن تتمايز عن غيرها من النظريات النقدية الأخرى المتزامنة لها أو السابقة عليها.

وهذا الجهاز المفهومي يتشكل من مجموعة من الرموز اللغوية والمفاهيم ذات الاستعمال المحدد والتي لا تمارس فعاليتها إلا داخل هذه النظرية وتفقد كل صلاحياتها خارج مجال استعمالها، والجهاز المفهومي هو أيضاً ذلك المعمار الإجرائي الذي صيغ في شكل مجموعة من الأفكار والأنساق القيمية[1] التي تطبقها النظرية النقدية على النص.

و من خصائص هذا الجهاز، الشمولية في الرؤية، أي اقتراح نظرة

---

(1) جاك شلانجر: نظرية المعرفة، فرين، باريس 1978.

متكاملـة للنـص الأدبـي في علائقه مع السـياقات الاجتماعية والثقافية والنفسية دون إغفال أي جانب من جوانبها. ويمتاز أيضاً بانفتاحه على مجموعـة مـن الاحتمـالات، أي التشـكيلات الممكنـة للنص الواحد، أو الموضوع الواحد أو الموقف الواحد. وبهذا يستطيع النقد أن يلم بجميـع أطـراف النـص الأدبي. ويمتاز أخيراً بالنظرة التحليلية للقضايا المطروحـة فـي النـص الأدبـي، إذ لا يكتفـي بمجرد الإشـارة إلى هذه القضايـا أو التنبيـه إليهـا بـل يجـب أن يربطهـا بالسـياق الأدبـي العـام ويحاول أن يعرِّف بأبعادها الجمالية والأدبية.

بهذا المفهوم نقول إن كل نظرية تفرز وسائلها النقدية ومقاييسها الأدبية التي تساعدها في البحث عن خصائص النص التي يبحث عنها النقـد لتميزهـا عـن النظريـات النقديـة الأخرى. من هنا يتأسـس النقد كجهـاز مفهومـي متماسـك يحـاول أن يقبـض علـى المعنى المتضمن في النص الأدبي وفق خطوات إجرائية محددة.



4

بين النص والناقد

تحاول هذه الفقرة أن تسلط الضوء على خصائص النص وكيف يجب أن يتعامل الناقد مع النص الأدبي. هذا يجرنا إلى الحديث عن المنهج المفترض تطبيقه على كل نص، ذلك أن النص الأدبي نظراً لما يتضمنه من خصائص شكلية ومضمونية فإنه "يطلب" المنهج الذي يجب أن يعامل به. وإذا كنا قد قلنا فيما مضى إن الناقد متواطئ فإننا نؤكد هنا أن النص يفرض منهجاً محدداً للتعامل معه. وهذا لا يناقض قولنا السابق بأن الناقد متواطئا بل يتكامل معه ويؤكده في نفس الوقت، فليست كل النصوص مثلاً تقبل أن تتعامل مع المنهج الاجتماعي إذا كانت موغلة في تصوير خلجات النفس واهتزازاتها، كما أن هناك من النصوص التي لا تقبل الانصياع للمنهج النفسي كالأدب التاريخي أو الرواية الواقعية إلى غير ذلك من القضايا.

ما يجب أن نؤكد عليه في هذا المضمار هو أن العلاقة بين النص والناقد تقوم على نوع من التكامل والوظيفة المشتركة قصد تأصيل فعالية ثقافية محددة والتعبير عن واقع مشترك. كما أن النظرة القائمة على مجرد تصيد الثغرات والسقطات في النص الأدبي لا تعبر إلا عن إفلاس في القيم الفكرية وقصور الرؤية النقدية وبالتالي انسحاب من الساحة الفكرية وتغيير لميدان المواجهة.

1.4. بين الذاتي والموضوعي

دار الجدل كثيراً عن العملية النقدية، هل هي عملية ذاتية أم

موضوعيـة. وقـد قدمـت آراء عديـدة تحـاول أن تنتصر لجانب وتقدم لذلـك الأدلـة مسـتندة إلـى طبيعـة النصـوص الأدبية مـرةً وإلى إجراء العمليات النقدية مرةً أخرى.

ولكـن مـا يلاحـظ أن النقـد يجمع بيـن الذاتي والموضوعي، أما الجانـب الذاتـي فيتمثـل فـي مجموعة من القضايا نذكر منها، المرحلة النقدية الأولى أي اختيار النص المراد نقده. هذا الاختيار لا يتم على مقاييس موضوعية بل أكثرها ذاتية، لأن النص هو الذي يفرض حضوره الفكري والجمالي على الناقد، أي الذي يتذوقه ويسـتطيع أن يدخل إلى عالمه بكل يسر.

يتمثـل الذاتـي أيضـاً فـي اختيـار النصـوص التي لهـا قابلية على الانضواء ضمن المنهج الذي يتقن الناقد تطبيقه. ويشترط أن يشترك مع النص في الرؤية إلى العالم وموقفه من القضايا الفكرية والجمالية في النصوص الأدبية الأخرى وفي الثقافة بصورة عامة.

وأخيراً يتمثل ذلك في كون النص النقدي يتمتع بكل الخصائص الإبداعيـة التـي يتمتـع بهـا النـص الأدبي واحتوائـه على قدر قليل من العناصر الجمالية التي تجعل لديه مهمة التواصل سهلة ويلبي حاجات جماليـة عنـد القـارئ وهكـذا تتميـز جمالية النص الأدبي عن الجمالية النقدية وذلك تبعاً لوظيفة كل نشاط أدبي.

يترتـب علـى ذلـك أنـه يتوجَّـب على الناقد أن يعمل جاهداً على إعـادة تركيـب الجـو النفسـي الـذي أنتج في سـياقه النص الأدبي وأن يكون قادراً على المعايشة الفنية والجمالية للأثر الأدبي ومن ثمة جعل قارئ النص النقدي يعيشـها بواسـطة العملية النقدية وبالتالي المرور بكل مراحل التجربة الفنية.

وأمـا الجانـب الموضوعـي فيتمثـل في الحيـاد. والحياد هو أول

صفة يتصف بها الناقد، أي التعامل مع النص الأدبي كمعطى خارجي وواقعي. إذ لا يجب أن يصبغه الناقد بعواطفه ومشاعره وبالتالي يحمله ما لم يقله والحياد يعني أيضاً عدم تدخل الناقد في عملية الإبداع لدى الأديب وذلك بإعطائه مجموعة من القيم الوعظية أو فرض أية وصاية عليه، كما أنه يتجنَّب استعمال عبارات مثل: كان من المفروض، من الواجب، كان عليه، إلى غير ذلك بل يستحسن أن يتعامل مع النص الأدبي كما هو دون افتراض سند خارج عنه.

كما أن الموضوعي يتمثل في تسلح الناقد بثقافة متعددة العناصر وفنية ذلك أن النص الأدبي لا تستمد قوته من ذاته فحسب بل من النصوص المحيطة به ومن الثقافة التي يدور في مدارها. ومن هنا تتعدد أوجه الثقافة بتعدد أوجه الواقع التي تنعكس آثارها مباشرة أو بصيغ غير مباشرة في النص الأدبي وعلى الناقد أن يدرك هذا التشعب وهذا التداخل ولهذا الغرض يتعيَّن أن يتسلح بثقافة عميقة ومتنوعة.

و يتمثل أخيراً في القدرة على التمييز بين عناصر النص الأدبي، بين مَا لَهُ وظيفة فكرية أو جمالية داخل النص وبين ما ليست له وظيفة ولا يعتبر إلا تكراراً أو مجرد حشو. كما يفترض أن يتمتع الناقد بدقة في الحكم وإصابة في الرأي فلا يبخس عملاً أدبياً لأنه لا يتماشى مع رؤيته للعالم كما لا يجب أن ينفخ الروح غصباً في عمل لا يتوفر على قدر من القيم الثقافية ويكرسه بدافع التعاطف معه لأنه يوافق منظوره للأشياء.

2.4 . وظيفة النص

يقوم النص الأدبي بعدة وظائف في ذات الوقت، بعض عناصر تعريفه منها الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية والنفسية والوظيفة

التاريخيـة إلـى غيـر ذلـك، ولكـن ما يهمنا في هذا المجال بالذات هو الوظيفة الأدبية والثقافية.

لا يتطلـب منـا البحـث عـن خصائـص الأدبيـة ومقوماتها ولكن سننظر إلى هذه القضية من زاوية أخرى. هذه القضية هي من اهتمام النـص الأدبـي الإبداعـي بالدرجـة الأولى، أي قصد إنتاج كلام جميل يتوفـر علـى أبعـاد تمكنـه مـن القيام بدور فعال في الثقافة. وهنا يمكن أن نخلـط بيـن وظيفـة النـص وموضوعـه أي الأطـر التـي يحيل إليها. ومن هذه الأطر العالم الذي يحيل إليه النص. والطريقة التي يحيل بها النص إلى هذا العالم يجب أن تتوفر على قدر كبير من الذاتية، لأنها تنطلق من إدراك جمالي له، وليس مجرد رصد لتضاريس هذا الواقع، بل ينصب على خصوصياته الدقيقة قصد إبراز الجوانب الجمالية فيها وتوليد إحساس خاص بها.

كما يتعيَّن على النص أن يحاول تكوين فضائه الخاص المتميز عـن كل الفضـاءات الأدبيـة الأخـرى سـواء من الجوانـب التكوينية أو طريقة عرض المضامين أو تناول هذه المضامين. ولا يكون هذا النص مستقلاً عن النصوص الأخرى إلا إذا كان واعياً لوظائفه وأهدافه.

يبقى أن نشـير إلى أن الوظيفة الأساسـية للنص هي وظيفة أدبية وثقافية لأن النص الأدبي، وهو يطمح إلى تقديم عالمه بقدر كبير من الشفافية والشعرية لتوليد إحساس بالجمال فإنه يقوم بوظيفة أخطر هي محاولته تجميع كل عناصر الثقافة واختزالها في فضاء محدود، وأثناء محاولته للقيام بهذا الدور فإنه يقوم بوظيفة مزدوجة:

الأولـى: هـي إعـادة ترتيـب سـلم القيم الأدبية لأنـه أضاف قيماً أدبيـة أخـرى تفـرض مراجعـة وإعـادة النظر فـي كل الموروث الأدبي والبحـث عـن أصـل هـذه القيـم وما هي المسـارات التـي اتبعها حتى

وصلت لإفراغ محمولاتها في هذا النص.

الثانية: هي إعادة تأريخ النصوص الأدبية وذلك لأن هذا النص يصبح علامة بارزة ووحيدة في نسق ثقافي وأدبي متكامل وبالتالي يخلخل النصوص السابقة ويعيد قراءتها ثانية.

3.4. وظيفة النقد

إذا كان النص "الناجح" يحدث خلخلة في ترتيب النصوص الأدبية والأشكال الثقافية المكرسة ويعيد تركيب سلم القيم الأدبية فإن الوظيفة الأساسية للنقد هي بحث تجليات هذه التحولات ورصد وظائفها.

فالنقد لا يتعامل مع العالم الذي ينتجه النص الأدبي ولكنه يحلّل أشكال تجلياته وانعكاساته، ولهذا فإن من وظائف النقد البحث في الأشكال الجديدة لهذه التحولات؛ وهذا العمل يتطلب من الناقد إعادة النظر في كل النصوص السابقة ومحاولة إبراز الثوابت الجمالية فيها ثم قياس مدى تحولات النص الجديد.

أما في الجانب الثقافي، فانه على الناقد أن يبحث في آثار هذا النص، هل أثار حساسية معينة أم لا؟ هل كرس نموذجاً ثقافياً أم كسره وحطمه؟ كما أن على النقد أن يبحث عن صلة النص الأدبي بأشكال التعبير الجمالية الأخرى وكيف صور هذا النص عالمه، وكيف تناولت الأشكال التعبيرية الأخرى نفس العالم. في هذه الحالة نبحث عن نقاط التقاطع بين الأشكال الثقافية المختلفة والشكل الأدبي.

وتبقى الوظيفة الحاسمة في النقد هي اعتبار النص كائناً مستقلاً عن الكائنات الأخرى وله شخصيته المتميزة، هذه الوظيفة تخول له البحث في أشكال بناء النص الأدبي وفرز أهم الطبقات التي انبنى

عليه ثم الطريقة التي قبض بها على موضوعه؛ ومن المفيد في هذه المرحلة أن نرصد القيم الجمالية الجديدة للنص ثم محاولة تفسيرها وتأويلها داخل الثقافة المنتجة لهذا النص.

ومن هنا يكتسب النقد وظيفة جديدة، بالإضافة إلى وظيفته الطبيعة، وصف العمل الأدبي من كل جوانبه، وهذه الوظيفة الجديدة هي الحكم على الأثر الأدبي بأنه جدير بأن يكون نموذجاً أو على الأقل لا يتعارض مع النماذج الأدبية الأخرى أهو مجرد فقاعة لا تلبث أن تنطفئ وتتلاشى.

هذه الوظيفة/ الحكم أسقطها الكثير من النقاد، مع الأسف بدعوى أن الناقد ليس واعظاً ولا سلطوياً إلى غير ذلك من الطروحات ولكنها مهمة جداً وتعتبر ركناً من أركان النقد. وهذه الوظيفة حاضرة بشكل أو بآخر في أي نوع من أنواع الممارسة النقدية، سواء أكانت مضمرة ومتخفية أو معلنة.

5

إنتاج معرفة بالنص

إذا تأملنا بعمق وظيفة النقد الأدبي في كل تجلياتها من تفسير ووصف وتحليل وحكم وإذا أجملنا كل هذه العمليات لأمكن لنا أن نلاحظ أن وظيفة النقد هي إنتاج معرفة بالنص الأدبي.

كيف يكون إنتاج هذه المعرفة؟ لا شك أن من مميزات النص الأدبي أنه مبني على طبقات، وقد أكدت نظرية الأدب الحديثة هذه الظاهرة واستدلت على ذلك أن النص الأدبي يمكن أن يدرس وفق مناهج عديدة متعارضة تتفق كلها في نتائجها وحكمها على النص الأدبي الواحد.

ومعنى هذا أن النقد هو نص أدبي ثان لكنه يختلف عن النص الأول في كونه يحاول أن يؤسس لعناصر المعرفة في هذا النص. وبعبارة أخرى نقول إن النقد وهو يتأسس كخطاب أدبي حول كلام سابق فإنه يحاول أن يؤكد على قضية جوهرية في هذا النص. وتكون هذه القضية هي جزء من معرفة هذا النص.

وقد أكدت نظرية المعرفة - وهي موضوع فلسفي - أن القبض على عناصر المعرفة يتوقف على مدى إدراك العارف للعناصر المشتركة داخل الشيء المراد معرفته ثم بعد ذلك جمع العناصر داخل وحدات حتى يتسنى دراستها في أوضعها المختلفة[1] أي ما يسمى في البلاغة العربية بنظرية النظم، وبعد ذلك دراستها دراسة تحليلية واعية.

---

(1) م. س.

ومحصلة هذه الدراسة هي إنتاج معرفة بالنص الأدبي. هذه المعرفة هي خطاب أدبي تأسس وتشكَّل انطلاقاً من خلفية ثقافية أفرزها النص الأدبي الذي هو مجال التأمل النقدي ومساحة لرصد جميع العناصر داخل النص الأدبي المكونة لحقل من حقول الممارسة النقدية.

ومن المفيد أن نؤكد أن النقد هو معرفة بكل تجليات النص الأدبي سواء مضمونية أو بنائية وهذه المعرفة لا تأتي دفعة واحدة أو نلخصها في كلمات قليلة مثل مضمون هذا النص يدور حول كذا، أو بنيته تتفق مع الجنس الأدبي الفلاني إلى غير ذلك من الأحكام المتسرعة والانفعالية، بل يتم إنتاج هذه المعرفة وفق مراحل معينة يتحكم فيها المنهج المتبع من قبل الناقد وبالرجوع باستمرار إلى النص الأصلي لتطوير العناصر النامية فيه والتي تشكل ظاهرة معرفية معينة أو للتأكيد على مستوى من المستويات.

ولكي لا تكون هذه العمليات النقدية تجري على نص وهمي يعيش في ذهن الناقد أكثر مما هو متحقق بالفعل في الواقع الثقافي والمعرفي الذي يتحرك فيه المبدع والناقد، فإن السياق المعرفي مطالب بتأطير هذه العملية.

وإذا استعملنا كلمة "إنتاج معرفة" فلأننا نؤمن أن هذا الإنتاج يحتاج إلى الكثير من العناية والاهتمام وتشذيب الطفيليات التي تنمو على حواشي النص أو في داخله، ولأن الإنتاج عملية حضارية وهادفة في نفس الوقت. ولأن عملية الإنتاج تأخذ أيضاً وقتا لكي تتبلور وتأتي ثمارها. وكل هذه العمليات لا تأخذ مجالها من الاقتصاد، لأن كلمة إنتاج هي في الواقع مصطلح اقتصادي، بل تأخذ مجالها داخل ثقافة معينة وتصب اهتمامها على نص محدد وتعبّر عن نشاط فكري وممارسة إنسانية من طراز خاص.

1.5. فعالية إنسانية

إذا كان موضوع الفيزياء هو العناصر الطبيعية وموضوع الرياضيات هو عمليات الحساب التي تجري على الأعداد وموضوع الاقتصاد هو تنظيم الإنتاج والمبادلات فإن موضوع الأدب هو العالم، أي علاقة الإنسان بالإنسان أو علاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعي والتاريخي والموضوعي، فإن موضوع النقد هو أيضاً الإنسان لأنه في تناوله للنص الأدبي فإنه يتناول تصوير هذا الإنسان داخل النص الأدبي.

من خلال ملاحظة أهداف النقد وطبيعته يتأكد أن النقد فعالية إنسانية وذلك لأنه نشاط إنساني بالدرجة الأولى يقوم به إنسان له موقف معين من قضايا الإنسان ومن الثقافة مستعملاً في ذلك عدة طرائق للتعبير عن هذا الموقف والناقد هو إنسان يحاول أن يضيف إلى رصيد المعرفة البشرية ويغني عناصرها برؤى جديدة. كما أنه يسهم في قراءة التراث الإنساني القديم ويحاول أن يكشف عن بعض أسراره وغوامضه التي لم يسبق أن أميط اللثام عنها.

كما أنه يسهم في التعريف بالإنسان المبدع وفي مقدرته على التعامل مع محيطه الإنساني. ويحاول النقد أن يوضح العلاقات الاجتماعية داخل العمل الأدبي ويبين نوعيتها والبناء الاجتماعي ومكانة كل فرد داخل هذا البناء ودوره أيضاً ويطمح النقد أن يعبر صراحة عن النظرة التحليلية للعلاقات الاجتماعية التي يعبر عنها النص بصورة مكثفة أو بمجرد الإيحاء.

كما أن النقد يتعرض إلى تحليل نفسية الإنسان من خلال العمل الأدبي. سواء تحليل نفسية الكاتب وبالتالي تشخيص أمراضه وطموحاته وأحلامه، أو طريقة تعامله مع الواقع كما أنه يمكن أن

يتعرض إلى العلاقات البشرية داخل العمل الأدبي ومن هنا يكشف عن أحاسيس هؤلاء الناس وبذلك يساعد على تعميق هذه الأحاسيس إن كانت إيجابية أو يبيِّن الخطأ فيها إن كانت سلبية. من هذين الموقفين يتأكد لنا أن النقد فعالية إنسانية، فهو نشاط يقوم به إنسان ما، يدعى الناقد وذلك قصد إغناء المعرفة الإنسانية في مجال ما يسمى بالعلوم الإنسانية، حقوق، آداب، اقتصاد، علم اجتماع، تاريخ، علم نفس بالإضافة إلى نظرية المعرفة.

كما أن الناقد يسهم من خلال عمله في الكشف عن العلاقات الإنسانية في سياق العمل الأدبي، سواء كانت هذه العلاقات اجتماعية أو نفسية أو حتى ثقافية، أو أي نوع آخر من العلاقات بين الأفراد داخل مجتمع معين ومهما اختلف سلم القيم في هذا المجتمع.

2.5. النقد نص إبداعي

ما يشاع في وسط أشباه المثقفين أن النقد عملية سهلة لا تحتاج إلى أي عنصر من عناصر الإبداع، هذا يصلح إلى حد ما إذا أخذنا بعين الاعتبار ما يحسب على النقد والنقاد، من المحاكمات والنقد النزالي والتهويمات البعيدة عن روح النص، إلى غير ذلك من الممارسات المحسوبة على النقد.

ولكن وضع النقد في إطاره السليم يبين لنا أن النقد إبداع بالدرجة الأولى قبل أن يكون محاكمة أو نزالاً أو تحليلاً أو أية طريقة أخرى من طرائق التعامل مع النصوص. سنحاول أن نُركز على هذه القضية باعتبار أن النصوص النقدية هي نصوص أدبية بالدرجة الأولى وأن متعتها لا تقل عن فائدتها.

إن التعصب من قبل بعض القطاعات الثقافية يفرض حدوداً

علـى النقـد ويعتبـره مجـرد ملاحظـات حـول نص أدبـي معين. وهذه الملاحظات لا ترتقي بشكل من الأشكال إلى مستوى الإبداع وبالتالي تبقى الهوة بينها وبين النص بعيدة.

ولكـي تتـم عمليـة التواصـل بصـورة طبيعيـة ويتلقاهـا القـارئ بوضوح، يجب أن يحتوي النص النقدي على بعض العناصر الإبداعية، أي أن يكون قادراً على خلق فضاء جمالي يكون في مستوى الفضاء الشعري للنص الأدبي، ولتحقيق هذا الغرض يتعين على النص النقدي أن يترجـم النـص المـدروس ترجمـة إبداعيـة أي أن يركز على عناصر الجمال فيه والإبداع، في مرحلة أولى ثم يمر إلى تحليل وظائف هذه العناصر، وبعد ذلك ربطها بالإطار الثقافي العام.

ولـم تفـت هـذه الملاحظـة نقادنـا القدامى حيث أشـاروا إلى أن العمليـة النقديـة هـي عمليـة إبداعيـة بالدرجة الأولـى، ولا يتأتى ذلك إلا للإنسان المبدع حقيقة، حيث قالوا: "إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته"[1] وقد تأكد هذا بصـورة جليـة فـي الواقـع الثقافـي حيث إن النقاد الذين لهم باع طويل في هذا المجال هم النقاد المبدعون بالدرجة الأولى.

يترتب على هذه، ملاحظة ثانية هي أن النقد يتخذ هذه الصبغة الإبداعية كلما اقترب الناقد من مجال اهتمامه. وهناك بعض الدلائل الثقافيـة والممارسـات الأدبيـة التـي تؤكـد ذلـك. حيـث نلاحـظ أن الشـعراء هم أكثر الناس نقداً للشـعر وأعمق تحليلاً وأدق نظراً، لأن مجال اهتماماتهم هو الشعر، كهاجس إبداع وكعمليات حول الإنتاج الشعري، وتصلح هذه الملاحظة أيضاً بالنسبة للقصة القصيرة والرواية

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.

والمسرحية، وكذا الأشكال التعبيرية الأخرى.

3.5. عملية حضارية واعية

النقد عملية حضارية واعية لا تقل أهمية عن النص، فالظاهرة النقدية ليست ظاهرة منعزلة عن كل الظواهر الثقافية الأخرى بل لها دورها الخطير في إبراز محاسن النص الأدبي وبالتالي إبراز التناغم الموجود بينه وبين الثقافة.

وإذا قلنا عملية حضارية فإننا نقصد أن النقد بناء، أي تأسيس مجموعة من القيم والنصوص التي تصلح لمعالجة نصوص أخرى وتكون تعبيراً عن حس حضاري زاق ونظرة ثاقبة لمكونات الواقع الحضاري. وهي بذلك تحاول أن تصلح ما انحرف في هذا البناء وتُلغي العناصر الفاسدة فيه وتطور وتنمِّي العناصر التي يمكن أن تشكل في ما بعد أبعاداً ثقافية جديدة.

وهكذا يمكن أن تشكل النصوص النقدية قيماً حضارية تشهد على مدى رقي هذه الحضارة أو تدهورها وانحطاطها وإلا كيف نفسر الآن إقبالنا على خطابة أرسطو وكذلك فن الشعراء وإقبالنا على البيان والتبيين للجاحظ ودلائل الإعجاز و"أسرار البلاغة" للإمام عبد القاهر الجرجاني، ونفورنا من نقد البلاغة التي تفرعت عن كتابي ابن السكيت "إصلاح المنطق" والقزويني "علوم البلاغة" وكل الشروح والتلاخيص والهوامش باستثناء كتاب "شرح السعد" لسعد الدين التفتازاني الذي جاء بنظريات نقدية صائبة حول كتاب القزويني.

والتعليل الذي يمكن أن نقدمه في هذا المجال هو أن النصوص النقدية هي نصوص إبداعية وحضارية بالدرجة الأولى، حيث تعبر عن فقر البيئة أو غناها، كما تعبر عن تدهورها أو رقيها، وما أزمة النقد

المعاصر - مفتعلة كانت أو حقيقية - إلا دليل على أزمة حضارية نعيشها في واقعنا العربي. وقد بيَّنت الدراسات الإستراتيجية أن الأزمة الحضارية هي في الأعم شلل يصيب كل الفعاليات الاجتماعية والثقافية والنفسية التي تكف عن أداء وظائفها الطبيعية وبالتالي تبدو الأزمة الحضارية كعطل في هذه الفعاليات.

4.5. البحث في وسائل الأدب وأهدافه

في الفقرات الثلاث السابقة حاولنا أن نجلي بعض الجوانب في طبيعة النقد بوصفه نشاطاً بشرياً وإبداعاً وبناءً حضارياً لا يتناقض مع النص الأدبي ولا يلغي وجوده الثقافي. في الفقرات التي ستأتي، نحاول أن نتعرف على بعض الوظائف الأساسية للنقد الأدبي.

الوظيفة الأولى التي تتبادر إلى ذهن المثقف أن النقد من مهامه الأساسية والطبيعية البحث في الوسائل التي يستعملها النص الأدبي لتبليغ رسالته ولتمرير مضمونه، وأيضاً ما هي الأهداف المتوخاة من العمل الثقافي بوجهيه الإبداعي والوصفي.

من الواضح أن عملية اختصار المراحل، أو تقديم قضية على أخرى هي عملية انتقائية واعية وموقف إيديولوجي مسبق من العمل الأدبي. كل إسقاط لأحد أطراف المعادلة الأدبية: النص/ النقد، والوسيلة/ الهدف، يعني إخلالاً بالعملية النقدية، وكل تفضيل لقضية على حساب أخرى يعني ضموراً في الوظيفة النقدية وما يهم في الأدب هو أنه رسالة تبلغ إلى قارئ محتمل له ميزات ثقافية معينة ولكي تستطيع الرسالة الأدبية. أن تصل إلى هذا القارئ وتحدث الأثر المطلوب والمرسوم من قبل الأديب سواء الانفعال، أو الإحالة إلى واقع محدد أو الإخبار عن قضية معينة، إلى غير ذلك من وظائف

النص، فإنه تستعمل مجموعة من الرسائل اللغوية والأدبية والفنية حتى يستطيع بلوغ أهدافه[1] هذه الرسائل تتمثل في اختيار الشكل اللغوي، أي المستوى اللغوي، نوع القاموس التراكيب النحوية: أفعال، أسماء، أنواع الضمائر الفصل والوصل، التقديم والتأخير إلى غير ذلك من القضايا المتصلة بحياة اللغة ومجالات نشاطها.

ومن الوسائل التي يتعين على الناقد البحث فيها هي أن يتعرف على الشكل التعبيري للنص الأدبي، أي الجنس الأدبي، وهذا له دلالة ثقافية كبيرة، كأن نتساءل لماذا اختار القصة بدل الرواية لتمرير هذه الفكرة، أو لماذا اختار مسرحية بدل قصيدة لتبليغ هذه الرسالة، ثم ندرس بعد ذلك هذه الرسالة ضمن النصوص الأدبية الأخرى المكتوبة في إطار هذا الجنس الأدبي.

بعد التعرف على الشكل اللغوي والشكل التعبيري للنص يجب أن نبحث في النص عن الوظائف التي يؤديها داخل ثقافة محددة ثم داخل الثقافة الإنسانية بصفة عامة. والنص الأدبي لا يكتب عبثاً أو مجرداً عن أهدافه وعلى هذا تكفل النقد بالبحث في أثر النص، سواء الأثر الاجتماعي بوصفه يعكس مجتمعا معيناً أو الأثر النفسي بوصفه يعبر عن نفسية الأديب ورؤيته للعالم أو الأثر الثقافي بوصفه يعبر عن مستوى لغوي معين وجنس أدبي مخصوص ومستوى حضاري وثقافي محدد.

لا تكون العملية النقدية حضارية وشاملة إلا إذا أخذت بعين الاعتبار وبنفس الاهتمام القضيتين في آن واحد دون أن تهتم بواحدة على حساب الأخرى فإذا انصب اهتمامنا على الرسائل فقط تحول

---

(1) رومان ياكبسون: اللسانيات ونظرية الأدب. ضمن محاولات في اللسانيات العامة، ص 220.

النقـد إلـى نـوع مـن الشـكلية العقيمـة ودراسـة لهيـاكل فارغة من كل نبض إبداعي وإذ أولينا عنايتنا الكبيرة إلى الأهداف تحول النقد إلى البحث في الرسائل دون إشكالها إلى أي خطاب سياسي إيديولوجي أو اجتماعي وهكذا تضيع الفائدة المرجوة من النقد.

5.5. البحث في مصادر النص الواعية واللاواعية

قلنا في البداية إن موضوع النص هو العالم وأن الأطر المرجعية لهذا النص هي النصوص الأدبية والثقافية، وهذا انطلاقاً من التعريف الذي قدمته جوليا كريستيفا بأن النص مبني على طبقات وأنه يتكون أي طبيعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه[1] وهكذا يمكن له أن يتموضع داخل ثقافة معينة. ثم أضاف على هذه الفكرة كمال أبو ديب مفسراً قول جوليا كريستيفا ومبسطاً له في الوقت ذاته بأن النص الأدبي مثل الكائنات الحية الأخرى له سـليله وينتمي إلى سلالة نصية معينة "التناص"[2].

انطلاقاً من هذه القناعات وكمحاولة لربط نظرية الأدب بنظرية النقد فإن النص أثناء تشـريحه يمكن ملاحظة مكوناته الأساسـية التي هي مجموعة من النصوص أو أجزاء منها فقط، أو إحالات رمزية إلى هـذه النصـوص، أو إشـارات ثقافيـة تحيـل إلى عالم نصَّاني معين إلى غير ذلك من أنواع التقمص والتجلي التي تظهر في النص الأدبي عند تحليله، سواء على مستوى السطح أو على مستوى البنية العميقة.

وهكـذا يصبـح مـن مهـام النقد البحـث في مصادر النص، فهناك

---

(1) جوليا كريستيفا: النص المغلق ضمن: مقالات سيميائية، سوى/ باريس 1978، ص 52.

(2) كمال أبو ديب: الحداثة – السلطة – النص، مجلة فصول (القاهرة)، مجلد 4، عدد 1، 1984، ص 65.

بعض المصادر التي توظف بوعي كتوظيف آيات من القرآن الكريم، أو بعض الحديث الشريف أو الاستشهاد بالشعر أو النثر، وهو ما يسمى في البلاغة بالتضمين، واستعمال "التنصيص" الذي هو طريقة من طرائق ربط نص بنص آخر وإدماجه في سياقه إلى غير ذلك هو وسيلة من وسائل فتح الحوار بين النصوص.

كما أن مصادر النص قد تكون خافية ولا يستطيع الناقد التعرف عليها إلا بالكد وإعمال النظر والتمعن. ولهذا الغرض يتعين على الناقد أن يكون ذكياً ولبقاً في استخراج هذه الإحالات الثقافية والإشارات الأدبية وأن يدلل عليها سواء من خلال قرائن لغوية من داخل النص ذاته أو من الثقافة المحيطة بهذا النص أو التي تولّد في رحمها.

ولكي يتحقق هذا الغرض، على الناقد أن يتبع خطوات منهجية، خاصة عند استخراج المصادر اللاواعية للنص الأدبي. هذه الخطوات تمكنه من ربط سياق النص الذي هو موضوع التحليل بسياق الثقافة التي تشكل النص في إطارها وتتمثل هذه الخطوات في ما يلي:

1. البحث في أصول الإشارة أي سياقها الأول وشكلها التعبيري سواء كان أسطورة، أو تعبيراً دارجاً، أو فكرة أدبية سائدة والبحث في هذه الأصول يعني قراءة النص، أو الجزء الموظف في سياقه البدائي والتعرف على كل الدلالات الحافة.

2. قياس التحولات التي طرأت على السياق ويجيب على مجموعة من الأسئلة هل أخذ الفكرة كما هي أم حوَّرها، هل أخذها كاملة أم أخذ جزءاً منها فقط وإذا كان عنصراً ما هو، ولأي غرض، ثم هل أخذ هذا الجزء معنى فقط؟ أم معنى ولفظاً وهذا لعملية تتطلب دراسة دلالية بنيوية لمجموعة العمليات التحويلية التي جرت على النص السابق.

3. دراسة الوظيفة الجديدة لهذه الإشارة داخل النص الأدبي الجديد ثم نحاول بعد ذلك أن نقارن بين السياقين، هل حافظت على سياقها القديم أم حلت داخل السياق الجديد وبالتالي أصبحت ملامحها الأولى باهتة، ثم نجتهد في التعرف على علاقات التقاطع بين السياقين ثم الانفصام بينهما، وهذه الخطوة أهم بكثير من الخطوتين السابقتين.

فإذا كان الناقد يكتفي في الخطوتين الأوليتين بالإشارة إلى أصل النص سواء كان دينياً أو أسطورياً أو ثقافيا أو أدبياً ثم مجموعة من الملاحظات الشكلية حول طبيعة التحولات الشكلية منها والمضمونية فإن المرحلة الأخيرة هي لب العملية النقدية لأنها تبحث في وظيفة النص الأدبي بصفة عامة وفي أهدافه.

وما قيل عن المصادر اللاواعية يصدق على مصادر النص الواعية ويجب في هذه الحال أيضاً إتباع نفس الخطوات المنهجية ولكن مع مراعاة طبيعة كل مصدر ودوره داخل النص المنتج.

6.5. البحث في النصوص والواقع

إن مجرد البحث في مصادر النص يعني الانغلاق داخل مجال النص المحدود وعزل هذا النص عن السياقات الاجتماعية والثقافية التي أفرزته وبذلك يصبح النص لا يحيل إلا إلى ذاته ويصبح مصاباً بعقدة النرجسية.

و لكن الواقع يبين أن النص يحيل إلى عالم معين ويعبر عن سياق اجتماعي معين؛ ولهذا يتعين على الناقد أن يبحث في النصوص والواقع كيف يكون ذلك؟ طبعاً تحدث هذه المعاينة على مستويين:

– المستوى الأول يتمثل في الآثار الاجتماعية والنفسية والثقافية

التي يحدثها النص الأدبي، لأن هذا النص موجه إلى مجتمع معين يريد أن ينبه إلى انزلاق خطير في داخل هذا المجتمع أو يريد أن يبشر بقيم جديدة تخص كامل أفراد المجتمع إلى غير ذلك من الوظائف الاجتماعية للنص.

- أما الأثر النفسي الذي يريد إحداثه النص الأدبي فيتمثل في العواطف التي يريد إثارتها سواء كانت حزينة أم مفرحة، بالإضافة إلى تطويره للحس الجمالي لمتلقي هذا النص.

في حين أن الأثر الثقافي فانه يتمثل في الآثار التي يتركها النص في هذه الثقافة مثل إعادة ترتيب سلم القيم الثقافية والأدبية، أو إعادة ترتيب النصوص الأدبية داخل ثقافة معينة، أو حتى إعادة التأريخ الأدبي لأدب أمة من الأمم، مثل التأريخ بالمعلقات، والخمريات والزهديات والمقامات والسجع إلى غير ذلك من الظواهر الأدبية.

من خلال دراستنا لهذين المستويين يتبين لنا أنه لا يمكن أن نحلل النص دون الرجوع إلى خلفيته الواقعية بكل أبعادها وقد بيَّنت الدراسات النقدية الحديثة أن الدراسات البنيوية ملزمة بربط هذه التراكيب والهيئات اللغوية بدلالاتها الثقافية والاجتماعية والنفسية مثلما طبق ذلك باقتدار كلود ليفي شتراوس وكمال أبو ديب ولوسيان غولدمان وجابر عصفور وجاك لاكان وجان بيار ريشار J.P. Richard.

7.5. النقد والحقول المعرفية

النقد عملية مرتبطة بعدة حقول معرفية لذلك نلاحظ أن هذه العملية مستعصية كما لاحظ ذلك أبو حيان التوحيدي، إلا على من أوتي قدراً كبيراً من المعارف الأخرى، لذلك على الناقد أن يكون

ملماً بكل العلوم الإنسانية التي لها صلة وثيقة أو واهية بالنص. وقد عرف منذ نهاية عصور الانحطاط عبد الرحمن بن خلدون أن "الأدب هو الأخذ من كل علم بطرف"[1] هذا التعريف إن كان صالحاً لزمانه لإنتاج النصوص الأدبية في الوقت الذي كان فيه النقد العربي يعتمد أساساً على علوم البلاغة وعلوم اللغة، فإننا قياساً على تعريف ابن خلدون "يمكن أن نعرف النقد بأنه الأخذ من كل علم بطرف".

وإذ نقول بهذا التعريف فلأن النقد القديم كان في معظمه لغوياً وبلاغياً من جهة، ومن جهة أخرى فقد كانت النصوص الأدبية في مجملها نصوصاً بسيطة التركيب، لا يحتوي النص الواحد إلا على فكرة أو مجموعة من الأفكار تعرض في تسلسل لنتذكر القول بوحدة البيت بدل وحدة القصيدة، وبأشعر بيت في الغرض كذا إلى غير ذلك من القضايا الجزئية التي تُفتِّت النص عوض أن تنظر إليه كبنية كلية.

أما في الوقت الراهن فإننا نلاحظ تشابك المضامين وتعانقها في جسد النص الواحد، وما تعليل ذلك إلا لأنها تعبر عن واقع مركَّب وكثير التعقيدات والتداخلات، بالإضافة إلى الغموض الذي يكتنف النصوص المعاصرة لغموض الواقع من جهة أخرى وذلك في محاولته لملاحقة الإيقاع المتسارع للحياة المعاصرة.

ونظراً لتشابك المضامين داخل النص الواحد في محاولة للقبض على معنى الواقع المركب، يحتاج الناقد إلى عدد كبير من المعارف لكي يستطيع القبض على هذه الأوجه المتعددة للواقع، وبما أن الواقع الموضوعي يتداخل فيه الاقتصاد والسياسة والاجتماع والتاريخ

(1) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة.

والثقافـة والحـق، فإنـه علـى الناقـد أن يكون له إلمـام بهذه المعارف، وذلك ليستطيع احتضان هذا الواقع وتفسير كل إشكالياته.

ولتعقّد هذه المضامين واستحالة الإحاطة بكل هذه المعارف فقد اختص الناقد في حقل معرفي واحد، كل حسب ميوله، ويحاول كل ناقد أن يفسر النصِ الأدبي على ضوء الحقل المعرفي الذي له اطلاع واسع على قنواته ويدرك بعمق إشكالاته وتجسدها في الواقع.

6

مراحل النقد

لا نتصور أن العملية النقدية تأتي دفعة واحدة على العمل الأدبي فتأتي على كل شاردة فيه وكل واردة، بل لكي يحقق النقد غرضه ويفي بكل وظائفه عليه أن يتبع مجموعة من المراحل، وهذه المراحل مهمة بالنسبة للناقد وبالنسبة للنص الأدبي، والنقد الانطباعي أو الانفعالي، أو الـذي يكتفـي بإيـراد مجموعـة من الملاحظات حول أي نص أدبي أو يعيد تجاوز عتبة النص الأدبي للولوج إلى عالمه، وأنه لا يتعدى المرحلة الأولى والابتدائية من مراحل النقد.

قد تكون هذه المرحلة مهمة، بل هي مهمة فعلاً، لكنها يجب أن تُتْبع بالمراحل النقدية الأخرى حتى تكون الفائدة أعم وأشمل ويستطيع الناقد الإحاطة بكل ظروف النص الأدبي وملابساته ويستطيع التعرف على السياقات المتعددة التي يندرج في إطارها النص.

هـذه المراحـل النقديـة تختلـف مـن منهـج إلى آخـر ومن نظرية إلى أخرى ومن مدرسـة إلى أخرى، وسـنبين المراحل الثابتة في كل النظريـات النقديـة والتـي تعتبر اللَّبنات الأساسـية فـي العملية النقدية، وهي المراحل الأولى للعمل النقدي والتي تتمثل في الإحاطة بالنص، أو ما يمكن أن نسـميه "ما قبل القراءة" والمتمثل أساسـاً في الإطار النظري للمنهج النقدي المتبع وأيضاً القراءة النسقية والتي لا تتعدى التعرف عن قرب على المكونات البنيوية والمضمونية لنص دون أي فرز أو ترتيب.

1.6. ما قبل القراءة النقدية

بما أن العملية النقدية لا يمكن أن تتم دفعة واحدة وانطلاقاً من تكهنات واحتمالات أن هذا النص سيحتوي على كذا وستكون بنيته على الشكل كذا لأنه أنتج داخل سياق ثقافي معين أو لأن كاتب النص عرف بنوع معين من الكتابة الشعرية والأدبية، هذه التكهنات والاحتمالات قد تصدق إلى حد ما لكنها في العموم تفتقد إلى السند العلمي وإلى أي مقياس نقدي آخر.

تتمثل مرحلة ما قبل القراءة النقدية في نقطتين أساسيتين هما المنهج النقدي وطبيعة النص الأدبي. أما فيما يخص النقطة الأولى فإن على الناقد أن يتسلح قبل البدء في أية عملية نقدية بوعي نقدي. أي أن يكون له حس يستطيع بواسطته أن يتعرف على تضاريس النص الأدبي وأن تكون ملاحظته دقيقة وذكية، والحس النقدي الذي يجب أن يتسلح به الناقد ليس كافيا بمفرده بل يجب أن يعززه منهج، أي أدوات نقدية إجرائية ومراحل عملية، بالإضافة إلى الثقافة النقدية التي تشمل النص وما يحيط به من أشكال ثقافية وتعبيرية.

والمنهج هو أساساً كما أوضحنا مجموعة من الخطوات الإجرائية أو المراحل النقدية التي يتبعها الناقد قصد إجلاء المعنى العميق للنص ومحاولة تأويله، كما أن المنهج هو في الواقع رؤية للنص وموقف من هذا النص، وتتمثل الرؤية في الزاوية التي يختارها الناقد لينظر منها إلى هذا النص، وهذه الرؤية وثيقة الصلة بالمعنى العميق للنص من جهة وتعبر عن موقف هذا النقد من النص من جهة أخرى. فهي مركز الثقل في هذا النص والمستوى البارز فيه، كأن تكون قضية اجتماعية أو تاريخية أو نفسية أو واقعية، ولكن هذه الملاحظة لا تنفي وجود مستويات أخرى تكون مادة للدراسة النقدية.

أمـا الأدوات النقديـة فهـي المصطلـح النقـدي الـذي تكـون لـه صلاحيات ثقافية أكبر في تحليله لمستوى معين من مستويات النص، والأدوات النقديـة تنقسـم إلـى قسـمين: القسـم الأول هـو المصطلـح النقدي الذي يكون وثيق الصلة بالمنهج ويفقد شرعيته خارج توظيفه في المنهج ويكون معه نوعاً من الجدلية.

أمـا القسـم الثانـي فهـو ثقافـة الناقـد العمليـة، التي اكتسـبتها من خـلال احتكاكـه بالنصـوص الأدبية المختلفة المسـتويات التي أنتجت في بيئات مختلفة ومتباينة بالإضافة إلى اطلاعه على الحقول المعرفية الأخرى التي تساعده على التعامل مع الظاهرة النصية وربطها بالمراجع الاجتماعيـة التـي أفرزتهـا وهـذه الثقافة تسـاعده على تفكيك العناصر المتشابكة في النص الأدبي التي تكوِّن بنيته العميقة.

ومرحلة ما قبل القراءة النقدية تتخذ شـكلين رئيسـيين: الشـكل الأول هـو القـراءة المضمـرة، وهـذا النـوع مـن القـراءة يجـري علـى النصـوص المعروفـة والمتداولـة كثيـراً إذ تكفـي الإشـارة إلـى النـص لتحيـل القـارئ إلـى العوامـل العديـدة التي يزخـر بها هذا النص وإلى مستوياته العديدة. وهذا سواء بالنسبة للنصوص التراثية أو النصوص المعاصرة.

أمـا النـوع الثانـي مـن هـذه القراءة فسـيكون على شـكل تعريف بالنـص، إذا كان غيـر معـروف أو متـداول فـي نطـاق ضيـق إذ يتعيـن علـى الناقـد أن يعـرِّف ببعـض جوانـب هـذا النص ويحاول أن يبسِّـط مضامينـه إلـى غيـر ذلـك مـن طرائق عرض النصـوص أما فيما يخص النصـوص الأجنبيـة المتداولـة بطريقة أضيق والتي تكون صعبة المنال بالنسـبة للقـارئ فـإن هـذه المرحلـة مـن القراءة، مرحلة مـا قبل النقد تفـرض علـى الناقـد أن يعيـد تركيـب الخلفية الثقافيـة والتاريخية التي

تحرك فيها منتج هذا النص والتي أفرزت مجموعة من العناصر الشكلية والمضامين التي تدخل في بناء هذا النص.

والملاحظة السائدة هي أن مرحلة ما قبل القراءة تكون في الغالب الأعم مضمرة وتغطي العناصر المكملة للنص، سواء التعريفية منها أو التي تشكل أرضية النص، في ثنايا التحليل؛ وينتهي القارئ من قراءة كل الدراسة التحليلية بنظرة متكاملة عن النص الأدبي إضافة إلى إحاطته بالعناصر التي لم تحض بنصيب وافر من الدراسة عن عمد لأنها لا تدخل في سياق الأهداف المسطرة من قبل الناقد أو عن جهل وإهمال.

2.6. القراءة النسقية/الأفقية

هذا المستوى من القراءة يشبه إلى حد بعيد المرحلة السابقة التي تكلمنا عنها ولكنه يختلف عنها في الطبيعة، فإذا كانت المرحلة الأولى مرحلة تحضيرية للدخول في عالم النص والبحث عن السبل المؤدية إلى هذا العالم فإن القراءة النسقية/ الأفقية تعني المرحلة الفعلية لبدء العمل النقدي، وهي تشبه عملية التعرف على المكونات الأساسية لنص الأدبي، سواء المضمونية منها أو الشكلية.

وتركز هذه القراءة منذ البداية على رصد مرتكزات النص وتصيُّد المستويات التي لها صلة وثيقة بالمعنى العميق لهذا النص، ولكن قبل ذلك يجب أن تركز على توالي الأفكار وتسلسلها ثم ربط الدوال اللغوية بمدلولاتها ومحاولة إيجاد نظائر لها في العالم وفي الواقع.

والقراءة النسقية لا يمكن لها، بأي حال من الأحوال، أن تمر على النص دون أن تعيد تركيب الجو الإبداعي له، أي تمثل التجربة الأدبية كما حدثت عند المبدع، مع التنبيه إلى العناصر الاجتماعية والثقافية

التي تشكل هي الأخرى عنصرا من عناصر التجربة الإبداعية.

كما أن القراءة الأفقية قد تعني عند فريق من البنيويين دراسة الشكل الأدبي وما هي الإمكانات الفنية والتقنية التي حشدت له[1] وحتى لا يكون هناك انفصام واضح بين الشكل والمضمون ولكي لا يبقى مجرد ملصق على جدار النص، أو قناة عبور تمر منها الأغراض والمضامين دون أن تتأثر بها أو تؤثر فيها.

وقد تعني القراءة النسقية رصد الظواهر البارزة في النص إضافة إلى تحديد مستويات القراءة وفك المغاليق التي تحول دون اتصالها بالمتلقي ومن خلال هذه القراءة تتضح "إن للعمل الأدبي معنى خفياً أو مستتراً لا ينكشف ضرورة لمجرد إزالة العقبات أو أن مهمات الناقد أن يؤول هذا المعنى المستتر الذي قصد إليه الكاتب عامداً أم يقصده[2] وهكذا تتبدى الوظيفة الأساسية لهذه القراءة وهي إزالة العراقيل والعقبات التي تقف في وجه الفهم وتعرقل عملية التواصل بين الكاتب ومتلقي النص الإبداعي، والقراءة النسقية ما هي في ختام الأمر، إلا تخطيطات أولية حول النص ومحاولة حصر ظواهره وضبطها وتهيئتها للمرحلة التي تليها.

3.6. دراسة البنية الأدبية

يسلمنا مستوى القراءة السابق إلى مستوى آخر وهو محاولة دراسة البنية الكلية للنص الأدبي، وهذا يعني رصد الظواهر الشكلية والأنساق البنائية. ولكن توقفنا عند مجرد هذه الملاحظات لا يقدمنا قيد أنملة بل لا نستطيع تجاوز الملاحظات الساذجة التي تصدر عن

---

(1) غراهم هو: مقالة في النقد، ت: محي الدين صبحي، دمشق 1973، ص 9.

(2) المرجع س، ص 83.

قـارئ متوسـط الفهـم، بـل يجـب تحديد وظائف هذه الأنسـاق داخل العمـل الأدبـي المـدروس ثـم بعـد ذلـك محاولـة إيجاد نظائر نسـقية أو اجتماعيـة أو ثقافيـة لهـا فـي الواقـع الـذي أفـرز هـذا النـص. ومن المحـاولات التـي قدمـت فـي هذا المجـال محاولة ربط البناء الثلاثي لروايـات نجيـب محفـوظ بالبناء الاجتماعي للمجتمع المصري، وبناء الكوميديـا الإلهيـة علـى ثـلاث طبقات لتوافق درجات الجنة والعذاب فـي الفكـر المسـيحي أو المنزلـة بيـن المنزلتين عنـد المعتزلة إلى غير ذلك من المحاولات.

وفـي هـذا المضمـار تبقى محاولات لوسـيان غولدمـان الرائدة، محاولات جزئية في هذا المجال حيث حاول ربط البناء الفني بالبناء الاجتماعي، إذ أصبح الواحد مفسراً للآخر وتبعتها محاولات أخرى لكنها أقل جرأة تمثلت في أعمال جاك لاكان وتلامذته الذين حاولوا ربط البناء الفني بالبناء النفسي للأديب أولاً ثم بالبناء الاجتماعي ثانياً، ولكن ما يؤخذ على هذا التيار اللاكاني (نسبة إلى جاك لاكان) هو الإسـقاط النفسـي لبعض القضايا والتأويلات النفسـية التي لا يمكن التحقيق من حدوثها على مستوى التجربة.

أمـا فـي الأدب العربـي، فقـد أدرك النقـد هذه الظاهرة وأحسـها بعمق في الوقت الذي ظهرت فيه بعض النظرات المذهبية والتحزبية تجـاه الأدب والنقـد وظهـور النظـرة التجزيئيـة لقضايا الأدب، وكانت ردة الفعل أن وجد الاتجاه التكاملي، وهو كمحاولة مباركة تسـتحق كل التشجيع ولكن سرعان ما انحرف هذا الاتجاه من رؤية متكاملة للعمـل الأدبـي إلـى نـوع مـن التلفيـق، إذ عجز بعض النقاد عن إدراك المعنى كوحدة تامة فعمدوا إلى بعض الدراسات المفتتة التي تحوي بعض الملاحظات الاجتماعية والنفسية الجمالية ولكن ما ينقض هذه

الملاحظات هو التكامل ذاته والانسجام بين عناصره.

ودراسة البنية الأدبية نعني أننا نعامل النص الأدبي ليس كرسالة اجتماعية أو سياسية معزولة عن القنوات الفنية التي تحملها إلى المتلقي ولكن يجب الأخذ بعين الاعتبار أن هذه القنوات الفنية لها دلالتها التي لا تقل أهمية عن الرسالة ذاتها، بل هي القرينة التي تميِّز الفن عن غيره من أنواع التخاطب العادي.

وعند دراسة البنية الأدبية يتركز اهتمام الناقد على تبيان مرتكزات العمل الأدبي ومفاصله، أو كيف رتبت مواد هذا النص الأدبي. إذا استعملنا نوعاً من الصرامة النقدية في هذه المرحلة فسنلاحظ أن المفاصل أو الحركات والمرتكزات ستساعدنا على تحديد بناء النص الأدبي مع إبراز دلالاته وكل مفصل من مفاصل النص الأدبي يرتبط بالذي يليه، أو السابق عليه ويدخل معه في وضعية تعالق.

وهنا يجب أن ندرس أدوات الترابط بين المفاصل ونحاول الإجابة عن السؤال لماذا رتبت مواد النص بهذه الطريقة، الإجابة على هذا السؤال تعني أن الناقد قد توصل ولو بقدر يسير إلى دراسة البنية الأدبية وهذه الدراسة لا تخص مستوى واحد ولكن يجب أن تشمل جميع المستويات.

4.6. التفسير والحكم

هذه المرحلة من القراءة تعتبر حاسمة في القراءة النقدية، ولا يعني هذا أن المراحل السابقة غير مهمة، بل لأنها تأتي تتويجاً للعمليات السابقة لها، وتأتي أهميتها من كونها هي الركيزة الأساسية في العمل النقدي، فهي تعبير عن الموقف الأيديولوجي للناقد وتصدر عن نظرية نقدية لها وسائلها في دراسة النص ولها أهدافها

التي تستخرجها من النص وتركز عليها وتجعل منها حجر الزاوية في تناولها للنص الأدبي.

إذا كانت المراحل السابقة مشتركة بين كل النظريات والمدارس النقدية فهذه المرحلة هي ما يميز قراءة نقدية عن أخرى، وتعتبر أيضاً ركيزة الاختلاف بين المدارس النقدية. في هذه المرحلة تتشعب الطرق في تناول النص، حيث تتخذ كل طريقة وسائلها الخاصة بها، من منهج ومصطلح وأداة نقدية ورؤية خاصة للنص الأدبي إلى غير ذلك من الوسائل المستعملة لإمساك معنى من المعاني المبثوثة داخل النص، حيث أثبتت التجربة أنه ليس هناك معنى واحد في النص كما أنه ليس هناك مركز واحد لثقل النص بل تتعدد المعاني كلما كان النص كثيفاً، لأن المعنى في نهاية الأمر ينبع من الناقد أصلاً وليس من النص الأدبي، إذ نحن الذين نعطي النص المعنى الذي نريده، والدليل على ذلك تعدد المعاني في النص الواحد بتعدد القراءات النقدية، سواء في عصر واحد مع اختلاف النظريات النقدية أو في عصور مختلفة أو في ثقافات متباينة، ولكن قد يكون هناك مستوى بارز يوهم الناقد بأنه "المعنى الأساسي" في هذا النص.

الحكم والتفسير يلخصان المواقف النقدية تقريباً ويفرقان بينهما، وأظن أنه لا يمكن اختصار المواقف النقدية إلى أكثر من هاتين الوظيفتين اللتين هما الحكم والتفسير ولكن بقليل من الحكمة والتعقل يمكن أن نمزج بين الموقفين لنستطيع الإلمام بجوانب النص الأدبي.

التفسير أو الوصف تأخذ به النظريات الجمالية والشكلية والوصفية التي تقارب النص الأدبي بعيداً عن ضغوط الواقع وعن ضغوط الإيديولوجيات سواء التي تدعم النص أو التي تقف منه موقفاً

معادياً والنظريات التي تدور في هذا الفلك تحاول أن تجيب في كل مرة على السؤال التالي: ما هي وظيفة هذا النسق، لماذا وجد في هذا الموقع وما الذي يربطه ببقية الأنساق المكونة للنص الأدبي والتفسير يعني دراسة الظاهرة الأدبية ومدى انعكاسها على الواقع، أو الترابط الموجود بين الظاهرة الأدبية - النص - والفعاليات البشرية الأخرى.

أما الحكم فإنه يعني محاولة قراءة الأوصاف التي يستنتجها الناقد من النص الأدبي ومن ثمة محاولة موضعته داخل النسق الثقافي ثم إبراز القيم الفنية والمضمونية التي يمجدها النص؛ والحكم في الأخير هو النظر في مدى صلاحيات النص ثقافياً وجمالياً وإيديولوجيا والحكم إن لم يصدر عن وعي ثقافي فإنه يتحول إلى نوع من ردود الفعل البدائية التي تقف من النص الأدبي موقفاً إيديولوجياً بحتاً. وعلى هذا لا يكفي الحكم بإصدار الأحكام القيمية والأخلاقية على النص بل يجب أن يعلل هذه الأحكام ولا يحاول أن يفرض أية ممارسة لا تخدم النص بل تهدمه حتى لو كان يختلف إيديولوجيا وجمالياً لأن الحكم هو في نهاية الأمر تزكية لهذا النص وليست محاكمة قضائية له.



7

المواقف النقدية الثلاثة

إذ أردنا أن نختزل المواقف النقدية فإننا لا يمكن أن نبسطها إلى أقل من ثلاثة قد ينمو هذا العدد ليصل إلى مواقف عدة مختلفة ومتباينة لكن يبقى أنها تنبع من أصول ثلاثة، ويتمثل الموقف النقدي في مجموعة من العمليات والخطوات المنهجية التي يعمل بها الناقد قصد التحري في معنى من المعاني أو تحليل عناصر النص الأدبي.

وإذا كانت كل نظرية نقدية تفرز وسائلها وأدواتها فهذا يرجع إلى المنطق الأساسي الذي تنطلق منه ونوع المقاربة التي تجريها على النص الأدبي؛ بعبارة أخرى كيف يتصور الناقد بناء النص الأدبي أو ما القيم المضمونية التي يكرسها النص الأدبي.

وإذا كان الموقف الأدبي هو علاقة الإنسان بالإنسان والمحيط في زمان ومكان معين حسب تعريف محمد غنيمي هلال فإن الموقف النقدي يكون علاقة الناقد بالنص انطلاقاً من ظروف ولادة هذا النص وما رافق ذلك من تطورات ثقافية انعكست آثارها على هذا النص.

فالموقف النقدي هو أصلاً موقف من الثقافة، هذا يعني عدم عزل النص عن السياقات الثقافية والاجتماعية التي شهدت ميلاده وكل موقف يحاول أن ينظر إلى هذا النص من الزاوية التي تدعم نظريته. وهذا لا يعني إغفال المستويات الأخرى ولكن يعترف ببساطة أنها لا تدخل في إطاره لذلك يعزلها عن عمد وقصد أو على الأقل يوليها عناية ثانوية ويجعل حجمها أقل بالمقارنة مع مستوى القراءة الذي يدافع عنه.

ونلفت الانتباه هنا إلى أن الكاتب وهو ينتج نصه لا يعمد إلى هذا البناء الذي يدعيه النقاد أي يفصل بين المستويات أو طبقات النص، بـل إن الناقـد هـو الـذي يجـري هذه الهندسـة علـى النص مركزاً على العناصر البارزة في النص وعلى المستويات التي تدعم نظريته.

وإذا كان الموقف النقدي هو نوع المقاربَة التي يقارب بواسطتها النص؛ فإننا يمكن لنا أن نحدد أنواع هذه المقارنة وموقفها من النص وما هي الوسائل المستعملة والخطوات المتبعة للوصول إلى "جوهر" النص وهذه المواقف الثلاثة هي: ما قبل النص، في صميم النص وما بعد النص، وسوف نرى أن كل موقف قد أفرز مجموعة من نظريات النقدية والمناهـج الأدبيـة التـي تحاول أن تقنن العمل الأدبي وترسـم لـه القنـوات التـي يجـب أن يمـر منهـا ليـؤدي مجموعة مـن الوظائف الثقافية والتاريخية.

سوف لن نستعرض كل النظريات النقدية لكن سنركز على أهمها والتـي لهـا حضـور كبيـر في حياتنا النقدية وتحتل مسـاحة واسـعة في ثقافتنا، وهذا لا يعني ممارسة نوع من التسلط أو الديماغوجية ولكن هـي محاولـة موضعـة حركتنـا النقديـة العربية وأهم أنـواع النقود التي تواكب النصوص.

1.7 . ما قبل النص

يهتـم أصحـاب هـذه الاتجاهـات بالظـروف التـي سـبقت ولادة النص الأدبي ويذهب البعض الآخر إلى البحث في التركيب النفسي والاجتماعـي للمنتـج وذلـك بقصـد إيجـاد سـند فـي ذلـك لتفسـير النص..

ويهتم الناقد أيضاً بكل العمليات والدوافع النفسـية التي سـبقت

تشكيل النص؛ وما يميز أصحاب هذا الاتجاه هو التخطيط المسبق لكل ولادة أدبية وخير من يمثل هذا الاتجاه هم أصحاب المدرسة النفسية التي تأخذ بعين الاعتبار دوافع الإبداع النفسية أكثر مما تهتم بتحليل العمل الأدبي ذاته.

يمثل هذا الاتجاه في النقد العربي مدرستين كانت ولادتهما متزامنة تقريباً وقد أفرزت مجموعة من النقاد حاولت البحث في التراث الأدبي عن نصوص تصلح لأجراء خطوات المنهج النفسي وكتب بعض الأدباء نصوصا مطابقة لمواصفات المنهج النفسي (كالسراب مثلا لنجيب محفوظ).

وقد سيطر هذا المنهج على الساحة النقدية منذ نهاية الأربعينيات عندما نشر محمد أحمد خلف الله كتابه "من الواجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" ثم جاءت بعد ذلك كتابات مصطفى سويف وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي إلى غير ذلك من الأسماء النقدية المعروفة.

أما المدرستان اللتان سيطرتا على الحركة النقدية في العقد الخامس من القرن الماضي فهما مدرسة مصطفى سويف وعز الدين إسماعيل اللتان حفرتا مجرياتهما في الحياة النقدية ويعتبر كتاب مصطفى سويف "الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة" خير ممثل لهذا الاتجاه حيث انطلق الكاتب من نظريات علم النفس وراح على ضوئها يحلل النصوص الشعرية العربية وقد اهتم خاصة بتحليل المسودات التي سلمها له الشعراء أنفسهم باحثاً في ذلك عن الأخطاء والتعابير اللاواعية وما شابه ذلك لتفسيرها في ضوء علم النفس وقد اهتم خاصة بدوافع الإبداع أكثر من اهتمامه بالإبداع فعلياً على مستوى النصوص.

يعتبر عبد الحميد مصري حنورة الابن البار لهذا الاتجاه حيث واصل عمل أستاذه مصطفى سويف وطبقه على أنواع أدبية أخرى "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية" إلى غير ذلك من الدراسات. والملاحظ على هذه المدرسة أن المتعاملين معها كانوا قلائل، أي أنها لم تستقطب الكثير من الأقلام وبقيت داخل دائرة ضيقة ولم تحقق النجاح الذي كانت تنتظره.

أما المدرسة الثانية التي تزعمها عز الدين إسماعيل ابتداءً من كتابة "التفسير النفسي للأدب" وقبله عباس محمود العقاد في كتابيه حول ابن الرومي وأبي نواس وقد لقي هذا الاتجاه إقبالاً جماهيرياً من جانب النقاد ومن جانب القراء، وقد مارس هذا الاتجاه التحليل النفسي على النصوص وحاول استنطاقها للكشف عن الدوافع الكامنة وراء إنتاجها وهي خطوات نقدية جادة حققت نجاحاً طيباً.

2.7. في صميم النص

يحاول أصحاب هذا الاتجاه مقاربة النصوص الأدبية مقاربة داخلية أي التركيز على النص الأدبي من حيث هو وجود بالدرجة الأولى، ويمثل هذا الموقف مجموعة من التيارات النقدية كالاتجاهات اللغوية والجمالية والشكلية والبنيوية، وما يفرق تياراً نقدياً عن الآخر هو مدى قدرته على التعامل مع النص الأدبي بعيداً عن ضغوط الواقع من جهة، ومن جهة ثانية مقدار إحالته إلى الواقع الذي أفرز هذا النص.

فالتيار اللغوي حاول أن يعمق لغة النص الأدبي باعتبار أن الألفاظ حوامل للمعاني ومن هنا كان الاهتمام بتخير اللفظ والاعتناء بتركيبه محط اهتمام منتج النص ولهذا يستحق هذا الجانب الاعتناء

الكبير من قبل الناقد وقد اتسمت بعض هذه المحاولات التي تندرج في هذا المضمار بالعقم وذلك لقصور رؤيتها حين عجزت عن تجاوز عالم النص الداخلي لربطه بالسياقات الخارجية.

وقد لحق التشويه هذا المنهج على يد الأسلوبيين المتساهلين الذين استهواهم المنهج فراحوا يسطرون الخرائط والتخطيطات التي لا تخدم النص وإحصاء تواتر بعض الألفاظ أو تعداد أنواع الأفعال ولكن كل ذلك دون البحث في وظيفة هذه الظواهر اللفظية والاكتفاء بوصفها دون تحليلها.

يعد عبد البديع لطفي من الأوائل الذي مارسوا هذا اللون من النقد باقتدار ومهارة، فبعد أن أسس لذلك نظرياً في كتاب تحت عنوان "التركيب اللغوي للأدب" مارس هذا المنهج من خلال كتابه "الشعر واللغة" حيث أبرز مزايا هذا المنهج وصلاحياته الأدبية والثقافية مركزاً في ذلك على الظواهر اللغوية لكل نص أدبي وطاقاتها التعبيرية والجمالية ثم توالت بعد ذلك كتابات مصطفى السعدني التي قدمت إضافات نوعية لفهم النص الشعري.

أما التيار الجمالي فإنه يهتم بجمالية النص الأدبي وشعريته، فالنص كائن جمالي بالدرجة الأولى ويلبي حاجات جمالية في المقام الأول ثم يقوم بعد ذلك بالوظائف الأخرى المنوطة به؛ وخصائص هذا الاتجاه أنه يرتكز على عدة مذاهب واتجاهات وذلك قصد إبراز مواطن الجمال في النص الأدبي ولكنه يعوّل بالدرجة الأولى على علم اللغة وعلم النفس.

هذا التيار النقدي لا تهمه الأحكام القيمية والأخلاقية ما لم تكن لها وظيفة جمالية وقد دارت خصومة طويلة بين محمد مندور ورشاد رشدي ممثلا الاتجاه الاجتماعي والاتجاه الجمالي، وقد تعزز هذا

الاتجاه بكتاب عبد المنعم تليمة "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" وإن كان هذا الكتاب يتسم بالتجريد والتأمل والفلسفي أكثر منه بالطابع التطبيقي والأدبي.

أما التيار الشكلي والبنيوي الذي يرتكز أساساً على نظرية اللغة فقد حاول هو الآخر من جانبه مقاربة النص الأدبي مقاربة داخلية وذلك من خلال رصد وتحليل الأنساق البنيوية والتركيبية داخل العمل الأدبي هذا في مرحلة أولي، أما في المرحلة الثانية فإن الناقد يمر من المعاينة إلى بحث آثار هذه الأنساق في الواقع النفسي والاجتماعي والتاريخي. ولكن ما يجذب اهتمام النقاد ضمن هذا الاتجاه إضافة إلى نظرية اللغة إلى العلوم الأخرى كالمنطق والرياضة والفيزياء إلى غير ذلك من العلوم التجريبية.

ومن النقاد الذين قدموا خدمات معتبرة للنقد في هذا الاتجاه نذكر المحاولات الجادة لكل من كمال أبو ديب وجمال الدين بن الشيخ وصلاح فضل ويمنى العيد وعبد السلام المسدي وعبد الكبير الخطيبي وهذا مع تفاوت المقدرة على التطبيق والتعامل مع النصوص بالإضافة إلى الفروق المذهبية والثقافية لكل واحد من هؤلاء النقاد.

ما يمتاز به هذا الموقف عن موقفين الآخرين هو أنه يهدف إلى التعامل مع النص الأدبي مباشرة دون اللجوء إلى قرائن من خارجه، كما أنه يجعل منه مركز اهتمام النقد ويكرسه لدرجة جعله متبوعاً لا تابعاً وهذا خلاف الموقفين الآخرين.

3.7. ما بعد النص

يندرج النقد العربي في مجمله في هذا المضمار (ما بعد النص)،

أي أنه في الغالب نقد إيديولوجي مهما اختلفت المسميات والمناهج ومهما تفرق المصطلح وتباين وإذا كان الموقف الجمالي والنفسي لم يلقيا النجاح الذي عرفه الموقف النقدي الثالث فإن ذلك يعود إلى تركيب الإنسان العربي وبنائه العقلي والنفسي والاقتصادي. حيث يرى أن النص وظيفة بالدرجة الأولى قبل أن يكون شيئاً جمالياً وشعرياً ويجعل الوظيفة الثانية (الجمالية الشعرية) تخدم الوظيفة الأولى (الرسالة) وما يفرق الاتجاهات العديدة لهذا الموقف هو نوع الرسالة التي يجب أن يحملها النص وتمثل بالنسبة له الوسيلة والهدف في الوقت ذاته. سنحاول التركيز على أهم الاتجاهات دون أن نمر على ذكرها كلها لأن ذلك يتعدى طاقة هذه الدراسة.

يعتبر التيار الإسلامي أحد الاتجاهات النقدية التي أخذت تحفر مسارات عميقة في حياتنا النقدية وتتوسع اهتماماته يوماً بعد يوم متفاعلاً مع الحركة الأدبية والثقافية سلباً وإيجاباً. ولا نستطيع أن نتفهم هذا الاتجاه دون الرجوع إلى أسسه الفلسفية والفكرية التي قام عليها وما هو تصوره للعمل الأدبي سواء من حيث الوسائل المستعملة لذلك أو الأهداف التي يرمي تحقيقها. ولنتفهم جيداً الاتجاه يجب الرجوع إلى جذور القضية ومحاولة إيجاد تفسير لها انطلاقاً من ذلك الأصل.

أما الإطار المرجعي الذي يجب أن يفهم فيه موقف الدين الإسلامي من الشعر والشعراء واضح وقد ورد ذلك في القرآن الكريم والسنة الشريفة. وقد حدد وظائف الشعر ونوع الالتزام الذي يجب أن يتحلى به وهو الدفاع عن الحق ودفع الباطل.

ويستند تصور الإسلام للشعر على فهم شامل لمقاصد الشريعة وأهدافها في بناء الحضارة وبناء الإنسان وهكذا حدد الإسلام منذ

البداية نوع الالتزام الشعري وهو تقوية الإيمان في نفس المسلم سواء بقدرة الله سبحانه وتعالى أو المواهب التي رزقه إياها الله.

وهكذا اعتبر الشعر المجاهد نوعاً من العبادة والتقرب إلى الله بالإضافة إلى الوظائف الأخرى كالتعبير وإشباع الحس الجمالي وفي هـذا الصـدد يقـول عمـاد الدين خليل وهـو أحد منظري هذا الاتجاه: "وليـس كالفـن والتعبيـر الذاتـي المسـموع أو المقـروء أو المنظور أو الملموس جماعاً لهذا التوافق المعجز بين الوجود والمصير لأنه ليس انبثاق عفوي عن النفس المؤمنة والبصيرة المسـلمة والوجود التواق إلـى اللـه... انبثـاق يـؤدي - بتوحـد رائـع - هدفين اثنين: الاسـتجابة لحاجة الفنان الملحة إلى التعبير والتقرب إلى الله"[1].

يندرج الهدفان اللذان حددهما عماد الدين خليل ضمن التصور العام الذي حدده القرآن الكريم في سورة الشعراء حيث يقول تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ * وَأَنَّهُمْ يَقُولُـونَ مَـا لاَ يَفْعَلُـونَ * إِلاَّ الَّذِيـنَ آمَنُـوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾[2]. من خلال التفاسير العديدة لهذه الآيات الكريمات نستنتج موقف الإسـلام من الشـعر بأنه لا يرفض الشـعر كلية بل الشـعر الذي يهدم القيم الإيمانية ويزدري بإنسـانية البشـر ولا يقيم وزناً للأخلاق "ولذلـك لا يقـف الديـن مـن الشـعر خاصـة والفن عامة موقفاً سـلبياً كله بل يفرض على الشـعراء والفنانين الالتزام بمبادئه ومثله السـامية وبتحقيقها في سـبيل تكوين مجتمع صالح يسـود فيه الخير والسـلام،

(1) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، ط2، 1981، ص 33.

(2) سورة الشعراء، الآيات 224-227.

هكـذا يصبـح الشـاعر والفنـان مسـؤولين عمـا ينتجانـه فيثابان عليه أو يعاقبان"[1].

وخير دليل على ذلك عناية الإسلام بالشعر واحتفاله به بوصفه يمثـل جبهـة مـن جبهـات الجهـاد ووسـيلة حربية مهمـة بالإضافة إلى الوظائف الجمالية أن الرسول ﷺ كان يطرب للشعر وقد خلع بردته على كعب بن زهير حين سمعه يمدحه ويمجد خصاله.

أمـا الشـعر الـذي كان فـي كل واد يهيـم ويقـول مـا لا يفعل فقد جر الكثير من الكوارث على العرب وخلف بينها فرقة وتنافرا، إذ كان للهجاء مفعولاً أقوى من مفعول السـيف لذلك حرم الرسـول r هذا النوع من الشعر حين قال: "لأن يمتلئ جوف أحدهم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شـعراً" (حديث شـريف رواه البخاري). وهذا الموقف معروف أيضاً عند فلاسـفة اليونان وحكمائها حيث نجد أن أفلاطون قد أخرج الشعراء من جمهوريته لأنهم يحاكون عالم المثل وفي محاكاتهم هذه نقص وعجز ظاهر لأن المثال والصورة لا يمكن أن يرقى إلى الأصل الذي هو العالم المحاكَى.

إذا كان الإسلام قد حدد وظيفة الشعر التي تتمثل في الدفاع عن القيم الإيمانية والخير البشري وأنها تختلف عن الجهاد إلا من حيث الدرجة فإنه لم يهمل الحديث عن طبيعة الشعر وما يتميز به من وسائل وذلك في معرض رده على الكفار الذين اتهموا القرآن بأنه سحر مرة وشعر أخرى وذلك لكي يسقطوا عنه الطابع الإلهي والمعجزة البيانية التي تميزه عن السحر وعن الشعر في وقت واحد.

لنلاحظ أن ما يربط الشـعر بالسـحر هو أن كل منهما له مفعول

(1) مصطفى موهوب: الإسلام والشعر، مجلة العلوم الإسلامية، عدد 1، شعبان 1406، قسنطينة، ص 73.

في النفس وتأثير قوي على السلوك. فكلاهما يعتمد أساساً على اللغة لأحداث هذا المفعول وقد أثبتت الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أن جذور الشعر جذور سحرية وأن السحر يُؤَدَّى بانتظام الكلم وأنساقه. وعلى المستوى الصوتي نلاحظ توافق الحروف الصائطة س وش والحروف الحلقية ح وع واشتراكهما في الحرف اللثوي المشدد الذي هو الراء.

و بهذا يتميز الشعر عن السحر ويختلف عن القرآن من حيث المنهج ومن حيث الأداة وفي هذا يقول سبحانه وتعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ * لِيُنْذِرَ مَنْ كَانَ حَيًّا وَيَحِقَّ الْقَوْلُ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾[1] وهذه الآيات الكريمات تفرق بين القرآن ومعجزاته البيانية وبين الشعر ووسائله الفنية ولم تفصِّل في هذه الوسائل "وما ينبغي له" باعتبارها معروفة لدى الشعراء والمتعاطين لعلم الشعر.

وقد فصل سيد قطب في هذه الآيات بقوله: "ينفي الله سبحانه وتعالى لياقة الشعر بالرسول - ﷺ - "وما ينبغي له" فالشعر منهج غير منهج النبوة الشعر انفعال وتعبير عن هذا الانفعال والانفعال يتقلب من حال إلى حال والنبوة وحي على منهج ثابت على صراط مستقيم يتبع ناموس الله الثابت الذي يحكم الوجود كله، ولا يتبدل ولا يتقلب مع الأهواء الطارئة، تقلب الشعر مع الانفعالات المتجددة التي لا تلبث على حال".

"و النبوة اتصال دائم وتلق مباشر عن وحي الله ومحاولة دائمة لرد الحياة إلى الله بينما الشعر في أعلى صوره أشواق إنسانية إلى

(1) سورة يس، الآيات 69-70.

الجمال والكمال مشوبة بقصور الإنسان وتصوراته المحدودة بحدود مداركه واستعداداته"[1]. وهكذا تختلف الأهداف باختلاف الوسائل ويعود ذلك لتفوق المعجزة الربانية وقصور المحاولة البشرية مهما أوتيت من الإتقان واندراجها ضمن التصور الإسلامي للشعر.

أردنا بهذه البسطة أن نكشف الأصول الفلسفية والفكرية لهذا المنهج النقدي الذي استقطب مجموعة من النقاد أمثال محمد قطب وعماد الدين خليل وصالح حكمت ونجيب الكيلاني وغيرهم وقد أفرز أدواته المنهجية ونصوصه النقدية المتميزة لكنه لأسباب مجهولة بقي محدود الانتشار.

أما التيار النقدي المسيطر على الساحة العربية فهو التيار الواقعي بكل تشعباته وأسمائه وباختلاف هذه التشعبات اختلفت الوسائل والأهداف إذ أصبح لكل تيار أدواته النقدية ومنهجه الخاص به والذي استنبط الأسس الفكرية والأطر المعرفية التي أفرزته.

و قولنا التيار الواقعي نقصد به مجموعة من الاتجاهات والمناهج التي تقارب النص الأدبي من الخارج وتعتبر المرجع الأساسي في التحليل هو الواقع الخارجي وأننا لا يمكن أن نفهم النص الأدبي إلا إذا فهمنا الواقع المحيط به أو الذي أنتجه.

يأخذ مصطلح واقع بعدين رئيسين عند الحديث عن النص الأدبي سواء بالنسبة للمبدع أو بالنسبة للناقد. فالواقع يتجسد في النص الأدبي، أي تظهر آثاره جلية على هذا النص. ومن ثمة يصبح الواقع بالنسبة للناقد الإطار المرجعي في نقد هذا النص، أي يحاول البحث في الواقع والنص لإيجاد عناصر هذا الواقع في النص الأدبي

(1) سيد قطب: في ظلال القرآن، ص 34.

وطرق تجاوزها من قبل المبدع قصد خلق واقع أفضل.

وأبـرز هـذه الاتجاهـات: الاتجـاه الاجتماعي الـذي بدأه محمد مندور ثم الجيل الذي جاء من بعده ويهتم بتحليل النصوص الواقعية التي تعبر بكل أمانة عن الواقع المصري أمثال رواية "الأرض" لعبد الرحمـن الشـرقاوي وانتهـاء بروايـات الغيطانـي وصنـع اللـه إبراهيـم ويوسف القعيد وجيل الموجة الجديدة.

والاتجاه التاريخي الذي تزعمه طه حسـين ثم تلامذته من بعد ذلـك يصلـح لتحليـل الأعمـال التاريخيـة كروايـات جورجـي زيـدان ومسـرحيات توفيـق الحكيـم التاريخيـة. والنظرية التي بسـطت نفوذها علـى العالـم الأوروبـي فـي هذا المجال فـي كتاب "الرواية التاريخية" لجورج لوكاتش.

وكـذا النقـد الواقعـي الـذي يبحث في تجليات الواقع في العمل الأدبـي ويجعـل منـه منطلقـاً ويمثـل هـذا الاتجاه محمد شـكري عياد وجماعة من النقاد العرب الذين رفضوا كل أساليب الديماغوجية على حسـاب الواقـع وراحـوا ينظِّـرون ليوتوبيـا مثاليـة أو يقوِّلون النصوص الأدبية أقوالاً تنوء بحملها.

8

أطراف العملية الأدبية

الأدب عملية توصيل مثل سائر أشكال التواصل الأخرى ولكنه يختلف من حيث أداة التوصيل التي هي اللغة. واللغة مجموعة رموز تركّب بصيغة معينة للتعبير عن موقف محدد أو فكرة مخصصة أو شعور متميز. وهكذا تكون اللغة بمثابة القناة التي تمر منها الأفكار، ولكن هذه القناة رغم اشتراك جميع أفراد الجماعة اللغوية في فهم عناصرها ومكوناتها، فإن لكل واحد منا تجربته الخاصة مع هذه اللغة.

وليست رموز اللغة رموزاً فارغة بل هي مشحونة بسياق تراثي ينحدر من أعماق التجربة اللغوية عبر العصور منذ وضعها إلى آخر ما استقرت عليه من دلالة مع رصد كل التطورات والانزلاقات التي عرفتها هذه الرموز في سياقاتها المتعددة.

وقد لاحظ رولان بارت أن استعمال اللغة مرهون باستعمالاتها السابقة ومن هنا تتأتى عدم دقة التعبير بالإضافة إلى فهمنا لبعض الكلمات أنها مترادفة أو تتنزل في نفس المنزلة لكنها في الواقع تمثل درجات من الانزلاق عن الدلالة الأصلية. وهذه الفروق الدقيقة لا يمكن أن يتعرف عليها إلا من اطلع على أسرار العربية وفقه لغتها.

ولم تفت هذه الملاحظة أجدادنا القدامى حيث لاحظوا هذه القضية وعاينوها ميدانياً وألفوا فيها المؤلفات والرسائل لتكون مرجعاً للأدباء والمتأدبين الذين يجهلون أسرار اللغة مثل "أدب الكاتب" لابن قتيبة، و"فقه اللغة" للثعالبي، و"فروق اللغة" لابن فارس،

و"المخصص" لابن سيده إلى غير ذلك من الكتب والرسائل.

وعملية التواصل في الأدب تشبه أية عملية أخرى وتنطبق عليها نفس المواصفات التي أعطاها رومان جاكبسون في مخططه الأول لكل شكل من أشكال التواصل حيث يرى أن كل عملية اتصال يجب أن تتوفر فيها ثلاثة أشياء: المرسل والمتقبل والرسائل (أو الوسيط)[1].

و إذا كانت الهيئتان الأوليتان قدراً مشتركاً بين كل أشكال التواصل والتخاطب فإن ما يميز نمطاً تعبيرياً عن نمط آخر هو الرسائل أو الوسيط، أي حوامل هذه الرسالة التي هي الألفاظ. هنا تفترق أشكال التعبير عن بعضها البعض فمنها ما يستعمل الألوان ومنها ما يستعمل الأصوات ومنها ما يستعمل الحركة ومنها ما يستعمل الصخر والمواد الصلبة إلى غير ذلك.

هناك أشكال أخرى هي في الواقع إشكالية بنيوية أكثر منها إشكالية طبيعية. فالأشكال الأدبية (نقد، قصة، مسرح...) رغم استعمالها لنفس اللغة وبنفس الدرجة والمستوى إلا أنها تتمايز عن بعضها البعض بخاصيات تركيبية وبنيوية هي ما يعطيها شرعية الانضواء تحت جنس أدبي معين.

سنحاول أن نتحسس المستويات النظرية لهذه الهيئات الثلاث داخل العملية الأدبية من جهة التوصيل. وسنلاحظ أن أي إخلال بأطراف هذه المعادلة يخل بعملية التوصيل الأدبي ويحصل ما يسمى في اللسانيات بـ "فشل التوصيل".

1.8. الكاتب/المنتج

لا بد لأي نص شرعي أن يكون له كاتب معروف باسمه ولقبه

(1) ياكبسون: م. س، ص 14.

وثقافته وعصره وذلك لكي يسهل التعامل معه وليس هناك نص من دون كاتب هذه بديهية منطقية: العدم لا ينتج وجوداً.

لكن هناك بعض النصوص التي شاركت الشعوب على مر العصور في كتابتها كالأدب الشعبي والأغاني والملاحم ولكنها رغم ذلك فإنها تحيل إلى نمط ثقافي معين وإلى موقف من العالم بالنسبة لصانعي هذه النصوص.

وعندما يكتب الكاتب نصاً فإنه يعبر من خلال ذلك عن ذوق فني سائد كما أنه يحيلنا إلى طريقة تعامل هذا الكاتب مع اللغة ومع الثقافة السائدة حاضرها وماضيها، هل هو موقف اندماجي وتقوقعي أي الخضوع لهذه الثقافة وعدم محاولة تجاوزها وتكسير أطرها التي تضيق عن تعبيره الصادق أم هو في محاولة دائبة لتجاوز هذه الثقافة وبالتالي خلق أنماط ثقافية وتعبيرية جديدة.

تطرح قضية الكاتب هذه إشكالية أخرى، هي أن النصوص غالباً ما ترتبط بأسماء صانعيها فإذا قلنا المعلقات فإن ذهن المتقبل ينصرف إلى مجموعة شعراء معينين وإذا قلنا "البيان والتبيين" فإن شعورنا يتجه نحو رجل معين وإذا قلنا "بانت سعاد" وكذلك بالنسبة إلى المقامة البغدادية ورسالة إلى الكتاب إلى غير ذلك من النصوص التي أصبحت رموزاً ثقافية في حياتنا الأدبية وعلامات نصية مميزة.

و باعتبار الشرعية الثقافية التي يتمتع بها الكاتب فإن النصوص التي تمضي باسمه حتى إذا لم يكن هو كاتبها الفعلي فإنها تستمد قوتها وهيبتها من هذه الشرعية. فالكاتب، في الواقع، هو الحامل الأساسي لنصه والمبلغ الأسمى لأدبه. وهو الذي يعطي نوع القراءة لنصه وطريقة هذه القراءة.

من هذه الملاحظات السريعة يمكن أن نقول إن أي نص لا يمكن

أن يوجـد مـا لـم يكـن هناك كاتـب يقوم بإنتاجه وصناعته وبالتالي بثه في الناس وانتقاء الكاتب يعني انعدام النص الأدبي وغيابه.

2.8 . النص/القناة

النـص الأدبـي هـو القنـاة التـي تربط المرسـل (الكاتب/ المنتج) بالمتقبـل (القارئ/ الناقـد). وانتفـاء النـص يعنـي عـدم حصول عملية التواصل وبالتالي الصمت والموت. وقناة الاتصال في العملية الأدبية تتكـون مـن مجموعـة مـن الرمـوز اللغوية - كما أسـلفنا القول - التي تتشكل وفق طريقة معينة وذلك لتلاءم أشكال التعبير المختلفة.

لهذه التشكيلات اللغوية التي يجاور بعضها البعض تعطي للنص دلالات تركيبية وبنيوية لإشباع رغبات جمالية معينة ولتبليغ مضامين فكرية محددة. وليست هناك طريقة مثالية أو نموذجاً في ترتيب مواد اللغة، بل وظيفتها الأساسـية هي التعبير عن شـيء جديد وإحسـاس يتدرج من الغموض إلى الوضوح عن طريق الألفاظ.

ليـس النـص شـكلاً فارغـاً أو مجـرد تشـكيلات لا دلالـة لها بل هو أيضاً مجموعة من المضامين المتشـابكة يأخذ كل جزء معناه من الأجزاء الأخرى[1]. وهكذا ينوجد تماسك في الموقف الإيصالي لأن أجـزاء النـص تكـون مترابطـة فيما بينها بحيث يكون إهمال جزء مهما كان يسيراً أو إسقاطه معيقاً لهذه العملية.

و إشـكالية ترابـط أجـزاء النـص الأدبـي وتكافلهـا لتعطـي معنى للتواصل البشري مهمة جداً لكن هذا التواصل قد يبقى رديئاً وناقصاً مـا لـم يتعـود المتقبـل (القارئ/ الناقد) على هذا الشـكل من التواصل (الأدب) الذي يمتلك قوانينه الخاصة وطرائق تعبيره المميزة له.

---

(1) س. هـ. بورتون: نقد الشعر، لونغمان، ط2، لندن 1974، بالإنكليزية، ص 13.

الملاحظة السابقة تنسحب على النص الأدبي ذاته والذي لا يستمد شرعيته إلا من مجموعة النصوص الأخرى وعملية التواصل تكون سهلة وواضحة إذ تعود المتقبل على التعامل مع النصوص الأدبية لأن هناك مجموعة من العادات التي يجب أن يتعود عليها المتقبل حتى يتمكن من القبض على مفتاح السر في الفهم. وتحتل النصوص الأخرى مركزاً هاماً في هذا المجال إذ تصير بمثابة السياق الذي تتم من خلاله عملية التواصل أو هو الوسيط الذي يمر عبره النص.

وهكذا يحيلنا النص الأدبي ذاته إلى الهيئات الثلاث التي تشارك في عملية التواصل: المرسل الذي هو الكاتب والقارئ الذي هو المتقبل وإلى النص ذاته كإنتاج نوعي يختلف عن بقية النتاجات الأخرى.

3.8. القارئ/الناقد

لا تتم عملية التواصل الأدبي إلا إذا اكتملت كل أطراف المعادلة، أي الهيئة التي تقف في الطرف المقابل للمرسل (المتقبل). ووجود هذه الهيئة مهم جداً، لأنه بغيابها لا يحدث التواصل وتفشل عملية التوصيل.

إذ قلنا في الطرف المقابل فإننا نعني بذلك أنه يقوم بالعملية المعاكسة للعملية التي يقوم بها المرسل/ الكاتب. فإذا كان الكاتب يقوم بالتركيب فإن القارئ يقوم بعملية تفكيك العناصر اللغوية ومن ثمة محاولة فهمها وفي الأخير تأويلها حسب السياق الذي قيلت فيه والملابسات التي ترافقها.

وإذ كان السياق في التخاطب الشفوي خاضع لظروف الزمان والمكان أي الفضاء السوسيو - نفسي الذي يشمل المرسل والمتقبل

(أو كما عبرت عنه البلاغة العربية بقولها لكل مقام مقال) فإنِ السياق الأدبي الذي يخلقه النص عن طريق العلاقات والتجاور الذي يحدثه الكاتب بين الألفاظ والتراكيب، أو الحوار الذي يجريه بين نصه ونصوص أخرى متزامنة معه أو سابقة عليه، لأن القراءة لا تتم في الواقع إلا من خلال نصوص أخرى، ومن هنا يخلق السياق الأدبي لأي نص من النصوص إما عن طريق التركيب ومد العلاقات أو من خلال نصوص أخرى.

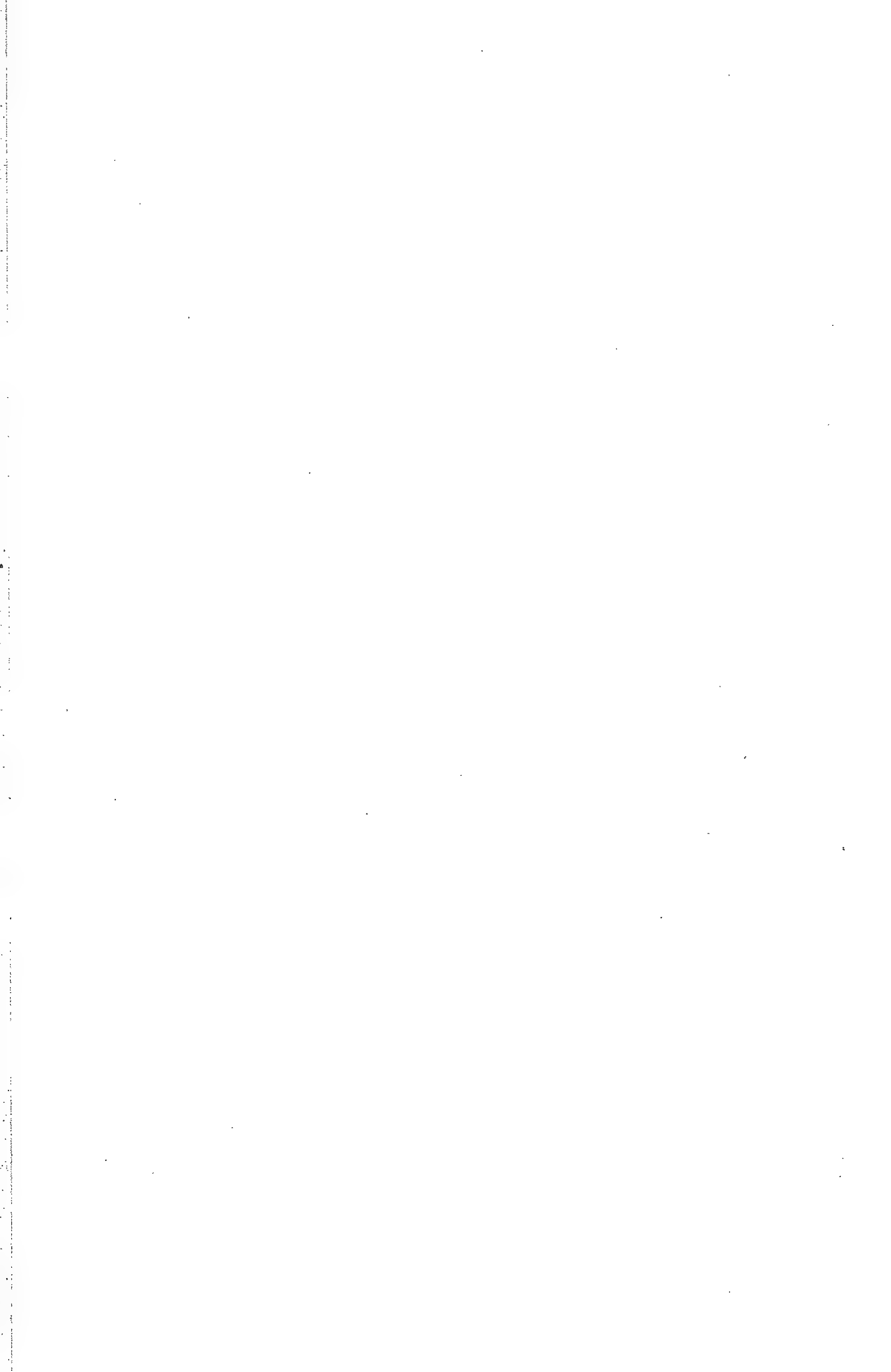
الناقد هو قارئ بالدرجة الأولى، لكن قراءته لا تتوقف عند الانطباع أو ما يسمى بالانبهار أو الاستياء بل إنه يترجم ردود الفعل هذه ترجمة نقدية وبالتالي النظر إليه في إطار ثقافي وأدبي أشمل.

الناقد، هو أيضاً، مبدع، وبانعدام هذه الصفة فإنه يعجز عن الإحاطة بدقائق الإبداع والكشف عن أسراره وغوامضه حيث إنه يقاربه كموضوع جاهز ومنته بل يتناوله كجدلية ثقافية تمارس وجودها من خلال علائق متشابكة هي ما يمثل ديناميكية النص وفاعليته.

ولكي يؤدي الناقد/ القارئ مهمته في أحسن الظروف يفترض أن ينتمي إلى نفس النمط الثقافي وإلا عجز عن إدراك أبعاد النص الأدبي. والنمط الثقافي هنا يعني مجموعة العادات والتقاليد والممارسات التي تتم داخل وضع ثقافي محدد وبالتالي التعرف على القوانين الداخلية التي تحكمها.

لا تعني القراءة مجرد إعادة كتابة النص الأدبي بأسلوب جديد، أو إعادة ترتيب مواده اللغوية ومضامينه وتوزيعها توزيعاً جديداً ليوهم الغير بأنه قام بعمل جديد انطلاقاً من النص القديم، بل إن مهمته هي زرع المعنى في العمل الأدبي لا تحويله إلى كومة من الصيغ والتراكيب التي لا دلالة لها.

ترتكز عملية التواصل أساساً على المتقبل فإذا تدبر معها بحكمة ومهارة استطاع أن يحدث فائدة وتكون هذه العملية ناجحة. والتواصل الأدبي في هذا السياق بالذات لا يعني النجاح من جهة واحدة، أو من جهة المرسل فقط، أي الإتقان في التركيب، بل هي جدلية بين الكاتب والقارئ. هذه الجدلية تظهر آثارها خاصة في النص الذي يجب أن يتضمن بدوره هو الآخر هذه الجدلية وتشكل منطقه الداخلي.



9

النقد المعاصر

ماذا نعني بالنقد المعاصر؟ هل نعني به النقد الذي له قابلية التطبيق على النصوص التي تتحرك في نفس المجال الثقافي الذي يعيش فيه الناقد وبالتالي تشكل جزءاً من اهتماماته وانشغالاته؟ أم هو قيم يؤمن بها العصر (من المعاصرة) ويكرسها؟

إن مصطلح نقد معاصر يتكون من عنصرين لغويين: نقد ومعاصر. فمصطلح نقد هو ذلك النشاط الأدبي اللغوي الذي حاولنا عبر الصفحات السابقة أن نرصد مجمل تجلياته ووظائفه الأدبية والثقافية بالإضافة إلى الأشكال النقدية (أو المواقف) وقد حاولنا أيضاً رصد علاقة هذا النشاط اللغوي الإنساني بالحقول المعرفية الأخرى.

فماذا يعني مصطلح معاصرة؟ هذا المصطلح إشكالي وقد بقي الحوار حوله حاداً ولم يحسم من أمره. فمن النقاد من يرى أن المعاصرة هي نسق قيمي يتحكم في الإنتاج الأدبي والفكري ويعطيه صبغة خاصة، حيث تتكرس هذه القيم عبر الممارسة الإبداعية وتترسخ لدرجة يصبح ما عداها غريب عن العصر وروحه.

و منهم من يرى أن المعاصرة هي مجرد رؤية فنية وفكرية وبالتالي فهي موقف من العالم ومن الثقافة السائدة والقيم المكرسة. وهذا المفهوم أخذت به بعض المدارس النقدية ذات المنحنيات الشكلية والجمالية إذ ترى أن المعاصرة هي البحث المستمر عن البنيات الجديدة في الثقافة والمجتمع وبالتالي يجب خلق أنساق جمالية وأدبية لتعبر عن هذه البنيات الجديدة.

من هنا نطرح السؤال التالي: هل النقد المعاصر قيمة أم مرحلة؟

ظهر، بهذا الخصوص، اتجاهان متعارضان، منهم يرى أن النقد المعاصر هو نسق معرفي وجهاز مفهومي يحاول من خلاله الناقد مقاربة النص الأدبي والقبض على أهم مفاصله بمحاصرتها وتشخيصها لغوياً وجمالياً ومن ثمة موضعتها داخل النمط الثقافي.

من المفكرين من يرى أن النقد المعاصر يدل على فترة زمنية معينة تمتاز بمجموعة من الممارسات النقدية وبالتالي فكل نقد يعتبر في إطاره الزمني معاصراً وبالتالي يفقد صلاحياته الثقافية خارج إطاره الزمني وخارج النمط الثقافي الذي يمارس فيه مجاله نشاطه.

يبين التأمل العميق بشأن هذه المعضلة أن النقد المعاصر هو نسق قيمي أفرزته ظروف حضارية وتاريخية ويعبر عن مجموع العادات والممارسات التي تجري على نص أدبي معين أو مجموعة نصوص تنتمي إلى ثقافة معينة أو إلى ثقافات متباينة.

هناك بعض النقاد الذين يتسترون وراء الاختصاص بدعوى أن المنهج كذا لا يصلح إلا لنقد نصوص من مستوى معين أو عصر محدد أو يصلح للتعامل مع شكل أدبي دون شكل آخر، هذا لا يبرره الاختصاص، لأنه يشترط من الناقد أن تكون له معرفة الماضي إضافة إلى خبرة الحاضر. فنحن لا نتصور مثلاً أن يكون هناك منظر للشعر المعاصر أو للرواية يجهل المعلقات أو المقامات أو نصوص النقد القديم والبلاغة أي ليس له اطلاع على التراث الماضي.

كما أنه من العسير أن نتصور ناقداً معاصراً يجهل تماماً النظريات النقدية الحديثة باختلاف اتجاهاتها وفلسفاتها ولا يعرف غير الجاحظ وأبي حيان التوحيدي والجرجاني ومن خلالها ينقد الرواية والمسرح

والقصة القصيرة التي لم تكن أجناساً أدبيةً معروفة آنذاك.

إن المفهوم الصحيح للنقد المعاصر هو أنه ينقد الأعمال القديمة والحديثة على حد سواء وذلك على ضوء المناهج الحديثة وهذه المناهج إذا لم تربط الماضي بالحاضر ولا تمد الجسور بين الثقافات المتباعدة في الزمان فإنها تفقد المقدرة على التعامل حتى مع النصوص الحديثة، لأن كل نص له سليله وشجرته العائلية التي هي مجموع النصوص المتزامنة له والسابقة عليه وبالتالي تدخل في نسيجه. وتصبح من مهام النقد تحليل هذا النسيج والتعامل معه منهجياً.

بهذا المفهوم يصبح النقد المعاصر مجموع الأدوات النقدية المبتكرة والمستنبطة من بيئة حضارية وتاريخية معينة ويفترض فيه أن يكون شمولياً ومطاطاً أي له قابلية للتطبيق على النصوص المختلفة المستويات كما أن له إمكانات الإحاطة بكل جوانب النص ومحاصرة جميع أبعاده.



10

ابيلوج

التجربة النقدية تشبه التجربة الإبداعية، وكل تجربة ناجحة تترك في خيال الناقد ذلك الإحساس الذي يحسه الشاعر وهو ينهي قصيدته. وإذا كان النص إبداعاً ينطلق من الأحاسيس والمشاعر فإن النقد يولد من رحم النصوص الموجودة وبالتالي تتمتع هذه الولادة بزخم هذه النصوص وقوتها وجمالها إضافة إلى ما يسكبه الناقد وما يضفيه من مشاعر على النص المنقود.

التجربة النقدية هي تجربة بناءة ورائدة، لأنها تعيد الانتظام إلى النص وتعيد له توازنه وتعيد إبداعه من جديد. النقد، لا يكتفي بمجرد رصد الظواهر وتعليلها أو تصيد المحاسن أو المساوئ بل هو تلك النظرة الفاحصة لكل صغيرة وكل كبيرة في النص. إذ لا شيء لا وظيفة له، حتى التوزيع الحيزي له دلالة عند الناقد، توزيع الأسطر والكلمات، ترتيب الفصول العناوين والهوامش كل شيء له دلالة وله وظيفة؛ لا شيء مجّاني في النص الأدبي.

التجربة النقدية هي تجربة إبداعية، هي رؤية جديدة إلى العالم وموقف منه انطلاقاً من النص الذي بين يدي الناقد، والناقد ليس متطفلاً على الثقافة أو عالم الإبداع بل هو دليل القارئ. لكنه ليس وسيطاً ولا سمساراً بل له وظيفة ثقافية كاملة لا تقل أهمية عن وظيفة النص. قدر الناقد أن يبقى مرتبطاً بالكاتب ولكن هذا الارتباط حر وودي إلى أبعد حد، كما أن الكاتب يخضع للناقد لأنه هو الذي يقوده إلى التجارب الإبداعية الراقية وهو الذي يدق ناقوس الخطر كلما انحرف النص.

11

ع/م: تشظي الدّالّ

سينصب حديثي عن "عين – ميم" وليس عن عبد الملك مرتاض، ويتنزل في الخطاب وليس في الرجل. إن ما يهمني في هذا السياق هو "عين – ميم" ككائن ورقي وليس كرجل بمواصفات محدّدة له حسناته وله سيئاته، ولهذا فإنني سوف أتحدث عن الشخصية بالمفهوم الرّوائي وليس عن الشخص بالمفهوم الفيسيلوجي أو الاجتماعي، وأرجو من متلقي هذا النّص أن يغفر لي كل مشابهة – قد يكتشفها – بين الشخص والشخصية، لأن ذلك يعتبر من الصدف.

إن "عين – ميم" بالنسبة لي هو النسق الدلالي والنقدي الذي أنتجه الخطاب النقدي ولهذا سوف أتناوله كدالّ signe وهذا تجنبا للتصنيفات المدرسية البائسة التي تقسم نصّه النقدي إلى نص تقليدي انطباعي، ونص حداثي دشنه الفعل النقدي بكتابه – المسامرة "النّص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟" وأعتقد أن هناك من يتناول الجانب الإبداعي في هذا الدّال – النص Signe-texte ومنهم من يتناول الجانب النقدي – المفهومي، وأتصوّر أن هناك من يلجأ إلى أسلوب المرافعات اعتمادا على منهجية فاشية وقراءة مختزلة.

إن قراءتي لهذا النص لا تحيل إلى دّال معين، بل تحاول أن تطيل إلى مجموع النصوص التي تدور في دائرة هذا الفلك، أي إلى النص الجامع l'architexte. ومن هنا سأمارس قراءة قطاعية Lecture diagonale لتفكيك تمظهرات هذا الدّال وتعالقاته النصانية وتشابكاته الخطابية، اعتقد أن القراءة القطاعية لهذا الحقل من الدّلالات تمكننا

من القبض على جوهر الفعل النقدي عند "عين – ميم" وتجنب النص من السقوط في التصنيفات الأكاديمية العقيمة مثل التركيز على كتاب معين، أي خطاب مخصوص، أو ثنائية المنهج والمصطلح، أو حتى حضوره في البحث الجامعي.

قناعتي هي أن هذه الزّوايا البحثية متشابكة ولا يمكن الفصل بينها بل هي متداخلة إلى درجة يصعب معها تلمس خصائص جنس أدبي معين بالمعايير المتعارف عليها. وهو السبب الذي جعلني أرى أن "عين – ميم" نص – متعدّد الدلالات Polysémique وقد تغيب عني بعض المعاني لأنني لم أقرأ كل النصوص – الموضوع أي التي اعتمدها النّاقد كمدوّنة للتطبيق ومجال للتوصيف النقدي.

كما أن هناك سبب آخر جعلني اعتمد هذه المنهجية في المقاربة هي عدم قراءتي لهذا النص (العين – ميمي) وفق تجلياته الزمنية وهذا لأسباب موضوعية لن أخوض فيها، حيث لم أحترم في ذلك تاريخ النشر بل أقرأ النص في علاقاته البنيوية والوظيفية خارج سياق الزمن المتعارف عليه.

إن ما شدّني إلى هذا النص، في بداية تعرفي على "الشخصية"، قبل أن يتم التعارف بين شخصين جمعتهما ظروف وملابسات ملتقى فكري فكان اللقاء بين القارئ والنّص وتوطدت العلاقة عن طريق تقارب بين الدّال والمدلول، وإن لم يتّم الالتحام بطريقة قطعية وحاسمة.

هذه العلاقة مع النص بدأت من ملاحظة الطابع الاستفزازي والتحريضي للخطاب "العين – ميمي"، لأن هذا الخطاب كان قد استفزّني من خلال مغامرته في استعمال الأدوات الإجرائية النقدية والآليات المنهجية التي كانت سائدة في الغرب، كان هذا أيام كنت

طالبا بالسربون - باريس، أي مطلع الثمانينات حيث لم تكن لي أية دراية بمدى صلاحية هذه الإجراءات للنّص الأدبي العربي، والمعاصر منه بصفة خاصة.

الخطاب بدا لي استفزازيا لأنني كنت قد قرأت كتابا معينا أنتجه "عين - ميم"، ولا أبوح بعنوانه لكي لا أسقط في فخ التأطير الزمني - التاريخي. لقد لاحظت آنذاك أن المصطلح النقدي غير قارّ وفي بعض الأحيان يفتقد إلى الدقة، وعلى المستوى المنهجي كنت قد عانيت عدم الاستقرار في التناول نظرا للانتقال غير المبرّر - منهجيا - من مستوى إلى مستوى.

عند عودتي إلى الوطن وإدماني على قراءة هذا النّص الجامع، مع محاولة جمع قطع (وقد أقول حسب المفهوم البارطي مقاطع) هذا النّص وجدت أنها تشبه لعبة "البوزل" Puzzle والذي لا يحصل المعنى منه إلاّ إذا جمعت عناصره (قطعه) بكيفية مخصوصة لها منطقها الدّاخلي فتؤدي دلالاتها.

بعد جمعي لهذه القطع المختلفة، حيث لم أميّز تقليديا بين "الإبداع (؟)" وبين النقد توصلت إلى قناعة مفادها أن الخطاب النقدي يحتوي على منطقه الدّاخلي الخاص به وأن النظرة التجزيئية البائسة تؤدي إلى إجهاض دلالاته وتعطيل وظائفه وتشلّ كل فاعلياته.

هذه القراءة، والتي كثيرا ما أثارت استغرابي كوّنت لدي الانطباع بأن خطاب النقد الذي أنتجه "عين - ميم" والذي وسمه، وإلى الأبد، فأعاد تشكيله وفق المقولات المفهومية محوّلا إياه من شخص إلى شخصية ومن كائن طبيعي إلى "كائن ورقي" بالمفهوم البارطي دائما. وعن طريق هذه الوعي بالخطاب وطرائق اشتغاله ترسخت لدي قناعة مفادها أن هذه الخطاب هو خطاب رحّالة Nomade، خطاب لا يستقر

على جنس أدبي معين، ولا يتوقف عند منهج محدّد، بل خطاب يحاول في كل مرّة تجاوز ذاته، خطاب في حالة لولبية.

هـذه الصفـة يشـترك فيهـا "عيـن - ميـم" مع ناقديـن غربيين أثرا بصورة استثنائية في الفكر النقدي العربي والعالمي وأعادا هيكلة هذا الفكـر وصياغـة مقولاتـه النقديـة بطريقـة جديدة ومثيـرة. إنهما رولان بــارت .Barthes R (وغالبـا مـا يكتـب عيـن ميم بارت بالطاء (بارط) وليس بالتاء) والفيلسوف جاك ديريدا J. Derrida فكلاهما (مثل عين - ميم) ترحّل بين الخطابات والمناهج والأفكار، وكانا مناوئين لكل ما هو مؤسساتي. هي الكتابة خارج ابتذال المعايير وشبكات التصنيف والتقاليد الأكاديمية والانخراط في النّص السائد والمتداول.

هذه السـمة طبعت، أيضا خطاب "عين - ميم"، فالارتحال هو الميـزة الغالبـة، أي الانتقـال والذهـاب والعـودة، وهي حركة قد تكون زمكانيـة ولكنهـا فـي النهايـة منتجـة لحركيـة dynamique نقدية، هذا الارتحال Nomadisme تمثل في الانتقال من جنس خطابي إلى آخر، من الشعر إلى الرواية، ومن النص النثري إلى المسرود الشعبي، ومن الخطاب المفهومي المصطلحي إلى الخطاب الإنشائي، ومن المنهج الانطباعـي إلـى المنهـج البنيـوي (أو البنـوي علـى حـدّ تعبيره)، ومن السـيمياء إلى التفكيكية. وآخرها وليس أخيرها عدم الاسـتقرار على مصطلح بعينه.

إن عدم تمسك "عين - ميم" بمصطلح محدد، داخل الخطاب النقـدي الواحـد، وتوالـد المصطلحـات لا يمكن إيعازه إلى عدم الثقة أو عدم التمكن منه، بل هو من ناحية تجريب لهذا المصطلح وخاصة السيميو - تفكيكي منه في سياقات خطابية متباينة فضح لقصوره في بعض المواقف ووظيفتيه fonctionnalité في بعضها الآخر. وهو ما قد

يبدو لنا نوعا من الاحتراز وعدم الوثوقية في صيرورته الإجرائية.

وإذا كان "عين – ميم" يخفي في الكثير من الأحيان أغلب مرجعياته النقدية محاولا استقراء منطقها الدّاخلي ومتجاهلا مقولاتها العينية فما ذلك إلا محاولة منه لتجاوز المتاعب الابستمولوجية والمعيقات المعرفية التي تجعل المفهوم - المصطلح خاضعا لسياقها الفلسفي والإيديولوجي. ولكن القراءة الواعية تكشف آثار بارط الواضحة التي امتدت حتى إلى عنوان كتابه "أ. ي" وآثار ديريدا في قراءته لرواية نجيب محفوظ وآثار بارط أيضا في بحوثه النظرية المتعلقة بنظرية النّص.

هذه المرجعيات النقدية تأخذ مسار التحول عند مرورها عبر وسيط نقدي وجهاز مقولاتي يقيها من عملية الاستنساخ المفضوح الذي يتباهى بالارتماء في حضن هذا الناقد أو ذاك. وما "مكتبة البحث" كما يتكرر ذلك في عدد من النصوص إلا واجهة لمرصوفة خطابية ترمي إلى تأطير القارئ - متلقي النص - وهيكلته معرفيا.

الخطاب "العين – ميمي" خطاب تحريضي، وهذه سمة غالبة عليه، وأعتقد أنها لم تصبح اكتشافا يمكن أن يفتخر به أي أحد، فهو خطاب لا يترك قارئه غير عابئ بحمولته المعرفية ولا بمنهجية مقاربته، إنه يدفعه إلى الكتابة/ القراءة، سواء كان ذلك بمنطق الضدية أو منطق التوافق، كما يمكن أن يدفعه إلى الانخراط في منطق الخطاب ذاته، وفي كل الحالات فإن هذا الانخراط الناتج عن طبيعة النص التحريضية هو الذي يدفع المتلقي إلى المساءلة والتأمل؟. بهذا المنطق فإن خطاب "عين – ميم" يسعى جاهدا لتجريد القارئ الساذج من أسلحته المعرفية ويقوم بفضح القارئ الذي يتباهى بجهاز مفاهيمي غير منتج للدلالات الأدبية والثقافية كما يقوم بكشف كل القراءات

الفلكلورية والاستعراضات المجانية التي تتخذ من الكاتب هدفا للتقرب منه والإطاحة به ولا تقوم بقراءة فكره من منطق النقد أو الحوار.

لا يجازف هذا الخطاب التحريضي في استعمال "أرمادة" من المصطلحات والمفاهيم، ولكنه على العكس من ذلك تماما، فهو يحاول قدر المستطاع أن يتجنب ديكتاتورية المنهج وشمولية (التوتاليرية) المعرفة ويستعيض عنها بأناقة اللغة وتأدب المعنى وهكذا تتحول عنده الأنساق لتأخذ أبعادا جديدة فتتحول المغامرة الروائية إلى مغامرة مفهومية، تمارس فعل الغواية على القارئ - المتلقي - ويصير الخطاب مجموعة من طرائق القول.

هذا الهوس باللغة والعناية الكبيرة بها يعطي للخطاب "العين - ميمي" طابعا خاصا يقترن في بعض الأحيان بالتمشهد فيتراوح الخطاب بين التعددية النصية (أي التناهي) في شكل حوار وتواصل وقد ينكفئ الخطاب على ذاته بحثا عن الدلالات البعيدة والممكنة وتوالد المفردات عن طريق تراكم المترادفات. وبهذه الطريقة فإن الخطاب ينتقل من مستوى الإقناع العلمي والمنطقي إلى منطق الإغراء بالكلمة والغواية بالدلالة، لأن المنظومات المعرفية رغم صرامتها وحدتها تجد نفسها في علاقة تآلف ووئام مع الأنساق الخطابية.

وإذا كانت هذه هي بنية الخطاب النقدي وتجلياته، فما الذي يجعل قراءته ممكنة؟ إن الشخصية الروائية "عين - ميم" هي التي تقوم بتنسيق الأدوار النحوية والوظائف البلاغية والعلائق الدلالية بين شظايا النص الجامع، ومن هنا يمكن اعتبار الخطاب النقدي الذي يحتمي به "عين - ميم" عبارة عن نص روائي سردي تتابع فصوله وتتلاحق أحداثه دون أي تقيد بالمنطق الكرونولوجي أو المعايير

السـردية المتعـارف عليهـا التـي تطبع الخطابـات بالكثير من الصخب وتحيطها بطقوس تقترب في إيقاعاتها من المشاهد الفلكلورية.

إن "عين - ميم" الذي أصبح علامة تخترق النسيج الثقافي وتقف إشـارة مميزة في النسـق النقدي العربي، هذه الرمزية لها دلالتها على أكثـر مـن صعيـد، لأن "العيـن" عند المتصوفة تعني الحاسـة الباصرة، كمـا تعنـي البصيـرة، أي جدليـة الخفـاء والتجلي، و"عين اليقين" كما يقول الشيخ محي الدين بن عربي هي ما أعطته المشاهدة والكشف. وبهذا يكون خطاب "عين - ميم" خطاب كشف، للدلالات ومشاهدة لآليات توليد الدلالات.

أما "الميم" فهي رمز الكون، حسب الفهم الصوفي دائما، وهذا للاسـتدارة حلقتهـا، والكـون هنـا هـو أيضـا كون الدلالات وشـمولية المعنى. ولا نعني بكلمة الكون في هذا السياق غير النظرة الكلية، ولا أقول الكليانية، لتجليات الثقافة وتمظهرات الدال وتمشـهد المداليل. و"المـاء" هـو الأصـل، أي البدايـة والمبتدأ، ومنه الموصولية، ونتخذه للوصـل وربـط الحلقـات ببعضهـا البعـض وهـي تسـتدير فـي شـكل حلقة.

من خلال هذه المعاينات الخفيفة نكتشـف أن سـيميائية العلامة "عيـن - ميـم" والتـي يمكـن النظـر إليهـا مـن خـلال مفهـوم البلاغـة والجنـاس أن "ع - م" هـي فـي وضعيـة جنـاس مـع ع - لا.م وهـو سند، حتى ولو كان ضعيفا بين "عين - ميم" والعلامة signe، وهذا ما يضفي نوعا من الشـرعية لهذه المقابلة، لأنني أجد نفسـي أمارس خطابا في حقل العلامة أي في الحقل السيميائي وداخل مبحث الرموز التي أعتقد أنها من اهتماماتي.

وإذا استقر في اعتقادي أن "عين - ميم" هو علامة ونص، أي

شخصية بالمفهوم السيميائي كما حدد ذلك فيليب هامون P. Hamon فإنني أرى أن النص الجامع، لا يشكل في الواقع إلا منظومة سيميائية Système Sémiotique ترتبـط العلامـات فيهـا بأواصر بنيوية ووظيفية ومنظومة نصانية تتشابك مداليلها وتتعالق دوالها. وهو ما جعلني أصف خطاب "عين - ميم" بأنه جامع النص، ويجب في هذا السياق أن نفرق بين هذا المفهوم الذي نحته جيرار جنيت G. Genette والنص الجامع الـذي أحـاط بمجمـوع دلالاتـه وأغلق عليها أبواب التأويل، أي النص القطعي الوثوقي الذي يرفض كل قراءة تخرج عن نسقه المفهومي.

انطلاقا من هذه المعاينة، تبدو لي الآن أن قراءة "عين - ميم" لا يمكن أن تتم وفق كرونولجية زمنية، لأن هذه الطريقة تحطم منطقها الداخلي وتشل فاعليتها المعرفية، وفي نظري أن "المقامات في الأدب العربي القديم" تستشـرف "مقامات السـيوطي" وأن هذا النص سـابقا فكريا، لا زمنيا على النص الأول "المقامات في الأدب العربي" كما أن "قصيـدة القـراءة" تجـد نفسـها كسـند معرفـي ل "تحليـل الخطاب الشعري" و"أ - ي" في الوقت ذاته. وأيضا يمكن أن نقول إن "نظرية النص" أو كتابة "كأنها الماء" التي نشـرت في مجلة "شـؤون أدبية" في نهاية الثمانينيات قد سبقت معرفيا "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟" الذي نشـر في بداية الثمانينيات وأن "حمال بغداد" قد أسـس لها من خلال دراسة رواية نجيب محفوظ.

هـذه الملاحظـات التـي يمكـن التدليـل عليهـا بواسـطة التحليل هـي نتيجـة لقـراءات واعيـة وتعامـل دائـم مـع "عيـن - ميـم" ولكـن مـن منظـور مغايـر يأخذ بالمنطق الداخلي المؤسـس للخطاب النقدي ويرفـض التصنيـف الـذي يحيـل النصـوص إلـى مرصوفات مرسـومة شـكليا ببداياتهـا ونهاياتهـا وبنيويـا بنظامهـا الدلالـي ووظيفيا بعلاقتها

مع السياقات الخارجية.

وكمثال على هذه الممارسة أسوق هذه الحادثة والتي تعود إلى بداية مواجهتي مع الجمهور، فقد كنت كتبت قراءة حول رواية "صوت الكهف" وألقيتها في الملتقى الوطني للرواية بقسنطينة سنة 1987، ونظرا لأن الأغلبية كانت تدين بمنهج غير الذي أدافع عنه واجهت اتهامين:

الأول هو تطبيق شبكة تحليلية جاهزة سابقة على النص وهو ما يعني نفي لإنتاجية النص النقدي ونفي لإبداعية النص الروائي.

الاتهام الثاني أن النص النقدي أفضل من النص الروائي.

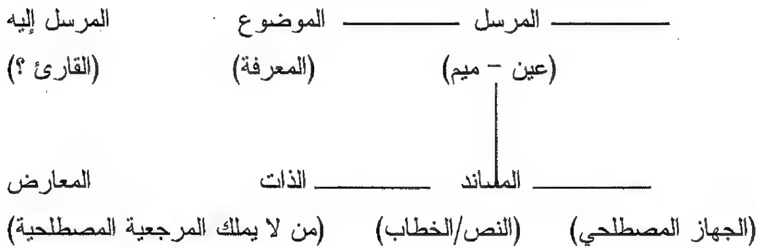
وهذان الاتهامان ينمان عن جهل بخصوصية الخطاب وآليات توليد الدلالة ويمتد ذلك إلى سوء فهم القراءة.

وأما قراءتي النقدية لـ "أ – ي" فقد واجهت اتهاما آخر تمثل في إيجاد العلاقة بينها وبين "س/ ز" (S/Z) لرولان بارط رغم تأكيدي على المستوى الرّمزي أن الألف هو مبتدأ الهجائية العربية وS/Z هي قلب الحرفين في وضعية تشكيلية متناظرة وأن المقارنة لا تستقيم بين نص نثري (بارت) ونص شعري (عبد الملك مرتاض).

وإذا كان أصدقائي قد رفعوا لافتة "المسار النقدي والإبداعي" فإنه يجوز لي في هذا السياق أن أفهم المسار بأنه الحصيلة والتي ترتبط بالعدّ والمجموع، فإنني أخالفهم في ذلك وهو من باب الاختلاف وليس الضدية لكي أرى بدل ذلك "المسار السردي" Parcours Narratif ولكي أكون في انسجام مع الطرح الذي تبنيته في البداية عندما تناولت "عين – ميم" ككائن ورقي (بارط) أو كعلامة (فيليب هامون). وعليه يجوز لي الحديث في عجالة عن "البنية العاملية للنقد".

من هذا المنظور يمكن أن نتناول "عين - ميم" كعامل Actant يقوم بمجموعة من الوظائف إذ يجد نفسه في وضعية ابتدائية في حالة انفصال Disjonction مع موضوع القيمة O.V الذي هو المعرفة وعن طريق سلسلة من التحولات يصل إلى الحالة النهائية المتمثلة في وصله Conjonction مع موضوع بحثه Quête.

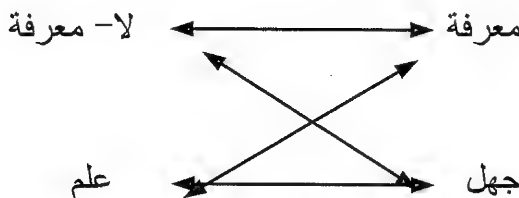
وإذا تجمعت هذه الخاصيات، وهو ما يمكن أن نقوله بصراحة، أنها خاصيات التواصل الإنساني فإنه يصير بالإمكان تقديم الترسيمة العاملية Modèle Actantiel بـ "عين - ميم" وأعتذر إن بدا هذا للبعض أن فيه قليلا من التسرع وهذا لعدم ملاءمة السياق لهذا النوع من التحليل ويمكن أن يقدم الترسيمة التالية.



حيث يمثل المحور الأول: المرسل/ الموضوع/ المرسل إليه محور التواصل.

كما أن العاملين المرسل والمرسل إليه في علاقتهما مع الموضوع يمثلان محور الرغبة أما العاملان المساند والمعارض في علاقتهما مع الذات فإنهما يشكلان موضوع البحث حيث نلاحظ أن المساند يساعد الذات في الحصول على المعرفة في حين أن المعارض والذي ينجز برنامجا مضادا فإنه يعمل على عرقلة الذات في حصولها على موضع القيمة (O.V) الذي يشكل مجالا بؤريا.

هـذه الملاحظـات قـد تجرنـا إلـى بحـث الصيغ السـيميائية التي تحكـم الخطـاب النقـدي باعتبـاره بنيـة عاملية كما أنه يصبح بالإمكان تقديم مربع سـيميائي اعتمادا على الملاحظات السـريعة المقدمة آنفا الذي يمكن رسمه كما يلي



ويمكن اعتبار هذا المربع السيميائي صياغة شكلية منطقية للمسار النقدي للعامل "عين - ميم" في بحثه عن موضوع القيمة (المعرفة) وكذا العلاقات بين مختلف الأدوار العاملية والوظائف السيميائية التي تحكم الخطاب النقدي.

هـذه التجربـة حـول "سـرديات النقـد" ستشـكل موضـوع بحث مسـتفيض يسـتثمر هـذه الملاحظـات المبتسـرة قصـد بلورتها في بناء فكـري أوسـع، وهـي تجربـة تطمح إلـى تطبيق نظرية التركيب العاملي على النص - العلامة والكشف عن الوظائف العاملية والأدوار الغرضية والثيمية التي يقوم بها "عين - ميم" باعتباره شخصية روائية تتموضع داخل الخطاب العلامة.

* ملاحظـة: يستحسـن أن يفهـم هـذا النـص كقـراءة وليس كشهادة.

12

تلقي النص الأدبي

1. أفرز تغير المشهد النقدي في العقدين الأخيرين مجموعة من النظريات والمناهج التي تحاول تخليص النص من النظرة التوظيفية والاستعمالية Utilitaire المبتذلة لتعيد إليه حضوره وسلطته بعد أن غيبته الدراسات المضمونية والسياقية.

وقد جاء هذا التغير كرد فعل على تصلب بعض المناهج وراديكاليتها وادعائها امتلاك الحقيقة وقول الكلمة الفصل حول النص[1]. إن هذه الخطابات قد تميزت بالانغلاق والتعالي على النصوص الأدبية وتهميشها وإزاحتها عن مراكزها لاستبدالها بمرجعياتها وسياقاتها الخارجية. وقد اتسمت نظرتها إلى النص باعتباره منتوجاً منتهياً وقابلاً للاستهلاك أو الامتلاك.

1.1. إن الانفجار الحاصل على مستوى أجهزة الإعلام قد أغرق الإنسان المعاصر في سيل من الرموز والعلامات التي صارت تحاصره وتقض مضجعه وتلح عليه، بل تفرض ذلك، ليقوم بفك رموزها والتعرف على دلالتها[2]. إن الصور والأيقونات والأنظمة الرمزية المختلفة وآليات التخييل وأدوات الترميز صارت تشكل الواقع وتحوله وتعيد صياغته.

هذا الوضع الجديد يحتم على الباحثين النظر إلى الأدب كعلامة

---

(1) U. Eco: *Notes sur la sémiotique de la réception*, in Actes sémiotiques IX, 81, Paris 1987, pp. 5-6.

(2) A. Viala et P. Schmitt: Faire lire, Didier, Paris 1986, p. 5.

أو كمنظومة سيميائية ونسق من العلامات التي تتبادل الأدوار فيما بينها وليس كمجموعة من الدلالات، لأن دلالة النص - وفق هذا المنظور - ليست نهائية ولا هي معطى ما - قبلياً apriori، بل هي إنتاجية[1] وبناء وتحول مستمر. ولم يتأت هذا التوجه إلا في سياق المنهج السيميائي الذي يرى أن كل الممارسات الإنسانية هي ممارسات رمزية بالدرجة الأولى[2].

2.1. إن الأدوات المفهومية التي تم إنجازها في حقل السيميائيات قد وفرت للباحثين في نظرية القراءة والاستقبال مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي ساعدتهم على بلورة منهجهم وتعالمهم مع النصوص الأدبية وفق منظور متميز. ومن هنا يبدو لنا أن نظرية القراءة لم تقطع صلتها بالسيميائيات، كما يروِّج لذلك الذين يجهلون الأسس المعرفية والأصول الفلسفية لهذه النظرية[3]، ولكن هناك اختلاف طفيف في المرجعيات المنهجية والمرتكزات الفلسفية.

3.1. من هنا يمكن اعتبار القراءة كمفهوم مفصلي يسهل الانتقال من النص - موضوع الدرس - عند البنيويين والسيميائيين وظروف إنتاج النص (في الدراسات السياقية) إلى الاهتمام بالقارئ كطرف في إضفاء المشروعية على النص.

إن القراءة ليست عنصراً خارج - نصياً extratextuel، أو زخرفاً ملصقاً على هيكل النص، ولكنها مكتوبة داخله[4] وتنتشر في

---

(1) J. Kristeva: Recherches pour une sémanalyse, Seuil, Coll. Points, Paris 1978, p. 52.

(2) إيلرود إيبش: التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، ص 26، دراسات سيميائية، عدد 6، فاس 1992.

(3) U. Eco: Les limites de l'interprétation, Grasset, Paris 1992, pp. 24-25.

(4) M. Charles: Rhétorique de la lecture, Seuil, Paris 1977, p. 9.

ثناياه عن طريق إشاريات (خصائص أجناسية) أو علامات (قرائن) أو استراتيجيات خطابية (الجهاز البلاغي - الأسلوبي) التي تحيل القارئ على الدلالات "الأكيدة" والمحتملة التي يقترحها النص[1]. من هنا يتوجب التعرف على نظام أو أنظمة القراءة.

ولا يتأتى هذا إلا من خلال مواجهة النص وبناءاته الرمزية ونظمه السيميائية، لأن طبيعة النص الأدبي طبيعة تخييلية[2] أي ليست له مرجعية خارجية تتحكم فيه وتفرض عليه قراءة معينة ومعنى واحداً لا يتجاوزه.

2. إن مفهوم التخييل هو البعد النقدي الذي أضافته البلاغة الغربية إلى عناصر "الشعرية" (علم الشعر - نقد الشعر) وتحديداً لوظيفتها[3]. ويمكن اعتبار هذا المصطلح مفهوماً إجرائياً يكتسي طابعاً تجريدياً يعبر عن وعي نقدي متقدم متجاوزاً بذلك المفهوم الأرسطي للتطهير ذي الحمولة النفسية والإيحاءات الأخلاقية[4]. وما يفتح النص على القراءات العديدة والمختلفة هو العلامات والإشارات التي توجه إلى القارئ فتستفزه وتطالبه بفك شفراته واستثمارها لقراءة النص وتأويله[5].

1.2. كل نص يحتوي - نظرياً - على عالمين: تخييل وواقع[6].

---

(1) F. Ritter: *Sur les notions de texte et de lecture*, Revue des Sciences Humaines, n° 177, Lille 1980, p. 83.

(2) U. Eco: Les limites de l'interprétation, p. 213.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 155، دار التنوير، ط3، بيروت 1983.

(4) P. Ricœur: *Entre herméneutique et sémiotique*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n°7, Limoges 1990, p. 11.

(5) F. Ritter: *Sur les notions de texte et de lecture*, pp. 72-73.

(6) M. Marghescou: Le concept de littérarité, Mouton, Paris 1974, p. 3.

إن التخييل هو الصور والمجازات والاستعارات والدلالات الحافة Connotations وكل القرائن التي تهدف إلى تحريك خيال القارئ أو إثارة أحاسيسه. أما العالم فهو مرجعيات النص الخارجية، وعالم الأفعال والأحداث والأقوال.

وفي سياق نظرية التلقي فإن الواقع هو مجموع قسمات النص ومضامينه، أما التخييل فهو أفق الانتظار[1] الذي يعتبر مصطلحا مركزيا عند أصحاب هذه المدرسة والذي يعرفه ولفغانغ إيزر W. Iser بأنه مجموع التوجهات التي يبديها النص إزاء قارئ معين في لحظة محددة، أي أن النص هو الذي يقترح قراءاته على المتلقي. في حين يرى ياوس H.-R. Jauss أن الواقعي يمكن اعتباره أفقاً للتخييلي (المسافة الجمالية)، ومن هنا ينتهي إلى القول بأن قراءة النص هي في الأساس قراءة تناصية Intertextuelle[2].

2.2. هذا يعني أن القارئ لا يواجه النص العيني معزولاً ووحيداً، بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لا وعيه ومن خلال ذكرياته القرائية[3]، وهو ما يفيد أنني عندما أقدم على قراءة رواية واسيني "سيدة المقام" مثلاً، فأنا أقرأها من خلال مقولات الجنس الأدبي ومقوماته، أي الرواية كسرد تخييلي وصياغة للأفعال والأقوال التي تنتظم بنيوياً بكيفية مخصوصة، وانطلاقاً من هذا الموقف أقوم بصياغة أفق انتظار يشمل كل تنويعات الجنس الروائي[4].

---

(1) W. Iser: L'acte de lecture, Pierre Mardaga, Bruxelles 1985, p.8.

(2) J. Ricardou: *Pour une lecture rétrospective*, Revue des Sciences Humaines, n° 177, Lille 1980, p.57.

(3) جان ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد العمري، دراسات سال، عدد 6، فاس 1992، ص 42.

(4) F. Ritter: Sur les notions de texte et de lecture, p. 83.

1.2.2. ثم أواجه هذه الرواية من خلال النصوص الروائية العربية، أي من خلال قراءتي لوطار وبوجدرة ونجيب محفوظ وحنا مينا وعبد الرحمن منيف وأحمد المديني وهاني الراهب. وفي هذه المرحلة أقوم بتشييد أفق انتظار جديد[1] وأعدل في الوقت ذاته الأفق السابق.

2.2.2. وأخيراً أقوم بقراءة هذه الرواية من خلال مجموع الروايات التي كتبها واسيني لصياغة أفق انتظار جديد، وأباشر البحث عن خصوصية "سيدة المقام" مقارنة مع روايات الكاتب الأخرى.

3.2.2. إن هذه الأنظمة النصية المختلفة التي تؤسس القراءات التناصية هي التي تقوم ببناء أفق الانتظار، وفي هذه اللحظة يتدخل عنصر حاسم هو نسق المعاني الذي يحدد بصفة نهائية/ مؤقتة نظام القراءة ويحسم القضية إلى حين. إن صراع الأنظمة القرائية يتحدد بنسق المعاني والذي يحدد في الأخير دلالة النص وفقاً لضرورات منهجية معينة.

3.2. إن تغير المعايير والأنماط التي تتجلى من خلال النص يؤدي إلى تغير توقعات القارئ وأفق انتظاره وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيمها. ومن هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات لأن لكل قراءة مقولاتها الخاصة ونظامها المرجعي وشفراتها المميزة. من خلال ذلك تنبني الذات القارئة وتتمفصل داخل النص المقروء، وعبر مسار النص ينبني الموضوع التخييلي ويتشكل باستمرار تاركاً وراءه الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة والمواقف المكررة.

---

(1) إيلرود إيبش: التلقي الأدبي، ص 16.

4.2. إن تحول أفق الانتظار باستمرار بالنسبة للنص الواحد يعني أن القراءة نشطة وأنها تجاوزت نسق المعاني المطروحة والدلالات المعلنة عن حضورها إلى إنتاج معرفة بالنص. وهذا التحول إذ مارسه القارئ عن وعي فإنه يعتبر دليلاً على المشروعية التاريخية للنص وتميزاً عن القراء التاريخيين لنص محدد عبر مراحل تاريخية متباينة[1].

1.4.2. أما القراءة المنتجة والنشطة هي القراءة التي تؤسس تاريخيتها historicité ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أو المتزامنة معها. وتاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها أو الظروف المحيطة بهذه العملية ولكنها تعني خصوصيات هذا القراءة أي مجموع الإضافات أو أنواع الحذف أو التحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص العيني الواحد.

2.4.2. التاريخية بهذا المفهوم، هي مجموع العلامات والرموز والإحالات التي تحيل إلى عصر معين ونظام معرفي محدد ومنهج إجرائي مخصوص. إن المفاهيم مثل: أفق الانتظار، التلقي، القارئ (بأنواعه)، الأثر الجمالي، فراغات النص، التحيين، التجسيد، الموضوع الجمالي، التأويل، المسافة الجمالية... هذه المفاهيم تعني أن القراءة قد تمت بعد منتصف ستينيات القرن السابق ونجزم أنها لم تنجز قبل هذه الفترة بتاتاً.

5.2. قد تنطوي دراسة ما على مفهوم أو أكثر ولكنها مع ذلك لا تتمظهر في شكل نسق مفهومي أو نظام إجرائي. وقد لا يرتبط هذا المفهوم مع غيره من المفاهيم بأواصر بنيوية ووظيفية عندئذ لا يمكن

(1) جان ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي، ص 46.

اعتمادها كمحددات تاريخية للقراءة، لأن مفهوم "أفق الانتظار" قد ينوب عن مفهوم "التوقعات" أو "انقلاب الخط" بالمفهوم الأرسطي. كما أن التأويل ذاته قد يتداخل مع الطريقة المدرسية في شرح النصوص وإذا لم يكن هناك أي رابط وظيفي بين المفاهيم حينئذ تنتفي تاريخية القراءة وتنمحي آثارها وخصوصياتها.

3. إن مفهوم إيزر للقراءة وملء الفراغات يجعل النص هيكلاً أو ترسيمة يقوم القارئ بملئها وفق الثقافة التي يوفرها له عصره أو وفق ميوله ورغباته، وهذا يعني - حسب أنغاردن، وبعد إيزر - أن النص هيكل متجمد[1]. ومن هنا يعمل القارئ على تحوير طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية. والطرح الصائب هو أن "المعنى النقدي" ينسب إلى "قارئ" معين مرتبط بظروفه وملابساته ومقتضيات المنهج الذي توخاه الناقد، في حين أن "معنى النص" متجدد ومتحول مع كل قراءة جديدة.

1.3. وهذه الفكرة تتطابق مع موقف بول فاليري Valery الذي يقول: "لا يوجد معنى حقيقي للنص"، لأن المعنى الثابت يتهرب باستمرار ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي، لأن "المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك، ليس له "معنى" مسبق، ثابت. فمعنى النص الإبداعي يتجدد مع كل قراءة ومع كل قارئ، بشكل جديد غير منتظر. إن للنص دلالات بعدد قرائه"[2].

2.3. لهذا يتعين على القارئ أن يجدد أو يخترع سياقات جديدة للنص التخييلي ليتجاوز الهالة الأسطورية للنص وكثافته التاريخية باتجاه كشوفات نقدية جديدة تماماً. وقد تنبَّه الفرزدق لتعدد

---

(1) U. Eco: Notes sur la sémiotique de la réception, p. 9.

(2) أدونيس: شعرية القراءة، الآداب، عدد 7-9، بيروت 1985، ص 17.

قراءات النص الواحد وتنوعها ودعا إلى عدم التقيد بنموذج واعتباره الإمكانية الوحيدة عندما أجاب ابن الأعرابي: "علينا أن نقول وعليكم أن تؤوِّلوا".

1.2.3. إن النص الذي يقصده كل من الفرزدق و"بول فاليري"، هو النص الاحتمالي، النص المتعدد، والنص "المنجَّم" étoilé كما يقول بارت "الذي يشبه، في كتلته السماء، مسطح وعميق في نفس الوقت، أملس، بدون ضفاف ولا معالم"[1]. إن "المنجَّم"، هنا، لا يقصد به التنجيم كما هو متداول في بيئة الأصوليين، أي ربط نزول النص القرآني بمسبباته (أسباب النزول)، ولكنه يرسل إشعاعات وإشارات ضوئية تنير سبيل القارئ.

2.2.3. إن دراستنا لنظم القراءة قد كشفت لنا عن آليات القراءة وميكانيزمات التأويل والحدود المنهجية بين الفهم والتأويل[2] فميدان التأويل هو قوانين الخطاب وبنية التركيب ومجاز المدلول، أما ميدان الفهم فهو الدلالة والمعنى.

هذه القضايا كانت قد حسمت قديما عند الأصوليين الذين ميزوا بين ثلاث عمليات قرائية هي الشرح والتفسير والتأويل حيث اعتبروا أن ميدان الأول هو الألفاظ وميدان الثاني هو المعاني أما الثالث فمجاله البحث في الدلالات الخفية وغير المعلن عنها. هذا لا يعني انفصال هذه المفاهيم الثلاثة عن بعضها البعض.

وتتحدد طبيعة القراءة بغلبة أحدها على العمليتين الباقيتين، لأن كل واحد من هذه المفاهيم يخضع لميكانيزمات اللغة والتواصل وعلاقة الذات القارئة باللغة والثقافة ذلك أن المجال التداولي للنص

(1) R. Barthes: S/Z, Seuil, Coll. Points, Paris 1976, p. 20.
(2) P. Ricœur: *Entre herméneutique et sémiotique*, p. 6.

يساعد على التشريع للقراءة ويساهم في إضفاء المشروعية عليها.

4. يتجلى النشاط القرائي عن "غدامر" و"ياوس"، من خلال جدلية السؤال والجواب لأن "العلاقة بين النص والقارئ تخضع لمنطلق السؤال والجواب"[(1)]. فالنص يلقي على القارئ أسئلة ويحاول هذا الأخير انطلاقاً من معرفة معينة أن يجيب عنها. إن الإجابة تختلف من قارئ إلى قارئ، وهذا حسب كثافة النص وعمقه ووفق طبيعة ثقافة القارئ ومنهجه وأدواته المعرفية لأن "دور قارئ النص يقبل تحقيقات تاريخية وفردية مختلفة وذلك على ضوء الاستعدادات الوجودية وكذلك على ضوء الفهم الأولي الذي يحمله القارئ الفردي للقراءة"[(2)].

لا يجب أن نتصور فضاء السؤال/ الجواب في شكل استنطاق أو استجواب لأن القارئ هو الذي يقوم بصياغة الأسئلة وتوليدها من رحم النص ذاته ونوع الإجابة هو الذي يحدد طبيعة القراءة.

1.4. الأسئلة الساذجة أو البديهية لا تنتج إلا قراءات ممسوحة المعالم وباهتة الملامح، وكلما كانت الأسئلة جذرية وجدية كلما كانت القراءة جادة ومثيرة للاهتمام.

1.1.4. إن توليد الأسئلة من رحم النص يكشف عن مقاومة هذا الأخير أو استسلامه وذلك حسب طبيعته "الأسئلة الحقيقية، أو الممكنة، السؤال الواحد الذي يتهيأ له أن يفلت من زحام التكرار والرتابة هو ما يؤهل النص والفكر والواقع لفتوته ونضجه في قلب الصدام المتصل الذي تعيشه الأشياء والكلمات. إن ثقافة السؤال، عندئذ، ليست بذخاً أو تأجيلاً للمواجهة بل هي رغبة في تعميق ما

---

(1) A. Roth: *Le rôle du lecteur*, Littérature, n° 32, Didier, Paris 1978, p. 98.

(2) إيلرود إيبش: التلقي الأدبي، ص 14.

يخال دائماً بديهي"[1].

هذه الأسئلة لا تتوقف عند المظهر الخارجي أو النسق اللغوي بل تبحث في مفاصل النص وشقوقه وتتساءل عن انكساراته وتعرجاته؛ ذلك أن النص المنسجم بنيوياً ودلالياً لا يثير إشكالات حقيقية أو محرجة، لأنه يعرض معانيه واضحة ويجيب عن الإشكاليات دون العودة إلى القارئ.

2.1.4. من هنا يبدو أن الأسئلة هي تعبير عن وعي متميز يبديه القارئ تجاه النص. "إن جدلية السؤال/ الجواب، في سياق نظرية القراءة، تعكس جدلية أخرى هي جدلية الذات والموضوع، وإذا اختل الانسجام بين هاتين الثنائيتين فإن القراءة تفقد مصداقيتها، لأن عملية التلقي باتت لا تخرج عن كيان الكتابة، وممارسات النقد الأدبي الجديد المختلفة"[2].

3.1.4. تبدي بعض النصوص الأدبية مقاومة شديدة بالنسبة للقارئ وهذه النصوص تتميز بطابع راديكالي يجعل من القراءة نوعاً من الممر الإجباري، وهذه النصوص غالباً ما تظل بدون قراء لأنها تتسم بنوع من الاستبداد والدوغماتية لأنها تطمح أن تؤسس لنفسها سلطة خارج سلطة الخطاب، في الوقت الذي تتأسس فيه سلطة الخطاب من خلال البلاغة والوسائل التعبيرية والعلامات الجمالية.

النص ليس نظاماً معرفياً بل يساعد على بلورة النظام المعرفي، ولأن المنظومات المعرفية هي أنظمة معيارية فإنه يتعين تجاوزها إذا أردنا لقراءتنا أن يكون لها معنى لأن "فعل القراءة هو فعل ينطلق من

---

(1) أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985، ص 16.

(2) نفسه.

الذات، في جميع الأحوال، والنص يوجه دائماً قارئيه بهدف بناء معناه وبذلك تبرز الذاتية، ولكن بمجرد ما ينبني ذلك المعنى فإنه يثير ردود فعل مختلفة مما يعني أن المستوى التذواتي intersubjectif هو الذي يحدد ما هو موضوعي، ما هو قابل للبرهنة والتأكيد"[1].

2.4. تتحدد القراءة النشطة بالتحريك الرمزي للنص، أي التعامل معه باعتباره منظومة سيميائية وليس كنسق من الأفكار أو مركباً syntagme من الدلالات، أي من خلال بناء الأفق وتعديله وتتأسس عملية الفهم والإفهام وفتح حوار مع النص وتحديد شروط المعرفة وتجاوزها وإلغاء المسافات الزمنية، "لأن القراءة هي مستقبل النص"[2] وبهذا يتم إنتاج متخيل النص.

3.4. إن القراءة الفعلية (فعل القراءة) وحدها هي التي تنتج متخيل النص وذلك إذا استطاع النص أن يتصف بالأدبي عندما يحفر قراءته الخاصة"[3] ويقوم بتحريك خيالاته ومجازاته واستعاراته وإعادة صياغة رموزه، فيصير النص هو الدال والقراءة هي المدلول. والمدلول هنا لا يتوقف عند دلالة واحدة بل يطمح إلى الدخول في دورة لامنتهية من التأويلات.

5. وتتسم القراءة بالعنف إذا كانت قراءة استعمالية، أي توظف النص لإثبات قضية أو نفيها[4]، وعندما يقوم القارئ بفرض تصوراته ومفاهيمه على النص فانه يحطم بذلك منطقه النوعي ويعطل وظائفه

---

(1) J. P. Beaumarchais: Dictionnaire de littérature, T. II, Bordas, Paris 1984, p. 1263

(2) P. Malandin: *Compte rendu de lecture*, SEMEN, n°1, Besançon 1983, p. 73.

(3) Op. cit.

(4) U. Eco: Les limites de l'interprétation, p. 39.

ويجمد اشتغاله فيجد مفهوم القارئ نفسه مناقضاً لمقاصد الكاتب. لأنه لم يقرأ النص انطلاقاً من آلياته وخصوصياته بل من خلال مقولات غريبة عن نظامه وآليات اشتغاله.

1.5. إن عنف القراءة بهذا المفهوم، يمكن عده "انحرافاً" بالمفهوم الأخلاقي لأن العنف غالباً ما يكون عبارة عن ربط متخيل النص بمرجعياته ربطاً آلياً دون البحث في خصوصياته ودلالاته الإيحائية، وبالتالي فإن القارئ في هذه الحالة لا يرى في النص إلا ما يهمه ويعنيه. إن رموز النص ليست مداليل ولكنها دلالات وموضوعات خيالية، ومرجعيتها ليست واقعية ولكنها احتمالية.

لا تتوقف القراءة عند حدود التلقي السلبي بل ترتفع إلى مستوى إنتاج معرفة بالنص والتمييز بين المعقول والمدلول للوصول إلى صياغة موقف فكري منهجي من النص انطلاقاً من النظام البلاغي والنحوي الذي يؤسسه. "إن ثيمة العنف تستطيع، بالفعل أن تقدم لنا إمكانية إنجاز مدخل مغاير لقراءة الكتابة العربية الحديثة، من جهة، والبحث عن بنية ونشأة وطوية الأجناس الأدبية الحديثة عند العرب، من جهة ثانية"(1).

1.1.5. تتنوع القراءة بتنوع حواملها ووسائطها médias، وكذا بلغاتها المتباينة والمختلفة. فقراءتنا لنص بعينه على صفحات جريدة أو في مجلة أو كتاب أو على شكل مخطوط متباينة جداً. فقراءتنا له في جريدة تعطينا الانطباع بأنه حادث عابر وقيمته ترتبط بعمر اليومية، أما على صفحات مجلة فإن هذا يرتبط، في الغالب بسياسة صدور المجلة، شهرية أو فصلية أو حولية، وكلما طالت المدة كلما

(1) أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص 16.

كان للنص قيمة، لأن عودتنا إليه تثريه بدلالات جديدة وتتيح قراءات متباينة. فإعادة القراءة relecture هي إعادة بعث لقيم مبثوثة في النص وهي التي يبحث عنها الفرد"[1].

2.1.5. إذا قرأنا النص نفسه في كتاب فهذا يضفي عليه شرعية تاريخية ويدخله في دائرة اللازمنية atemporels، وفي حالة قراءته في شكل مخطوط، فإن القارئ يحس بنوع من التملك له، وأنه أصل من أصوله ويساهم في تبليغه، وهنا ترتبط قيمته المعرفية والجمالية بلذة القراءة ومتعة التلقي.

3.1.5. إن التشكيل البلاستيكي للنص يثير علاقة المرئي بالمقروء visible/lisible ويقوم ببرمجة القارئ ويؤسس أفق انتظاره حتى قبل بداية عملية القراءة. فالقارئ يجد نفسه مبرمجاً (داخل اللعبة) حتى قبل أن يتعرف على شكل النص ويحدد نظامه ومقولاته الجمالية.

والقارئ يمكنه - وبكل سهولة - التعرف على القصيدة الكلاسيكية والقصيدة الحرة والسرد القصصي والمسرحية بمجرد أن يلامس بصره الورق. في هذه اللحظة بالذات يتشكل أفق الانتظار، هذه البرمجة هي برمجة خارجية، "لأن القراءة باعتبارها تشكيلاً للمعنى - انطلاقاً من النص، وبعبارة أخرى حسب قواعد الكتابة التي يتيحها هذا الأخير"[2].

2.5. قد تبدأ البرمجة الخارجية - حتى قبل البدء في القراءة، وينبني أفق الانتظار منذ العنوان سواء من خلال صياغته النحوية والبلاغية، لأن العنوان الأدبي يتسم غالباً ببلاغة فضفاضة، عكس

(1) B. Abraham: *A propos de la relecture*, SEMEN, n°1, Besançon 1983, p. 85.

(2) A. Roth: *Le rôle de lecteur*, p. 102.

العنـوان العلمـي الـذي يلتـزم الدقة في مطابقة الدال للمدلول. كما أن العنـوان يلتصـق بمضمـون النـص، وتضاف إليـه بيانات أخرى تقصي أفق الانتظار الأول وتؤسس أفقاً جديداً.

قـد يجـد القـارئ مثـلاً نصـاً بعنـوان طبقـات الأرض أو هندسـة الفضـاء فهـو يتأهـب إذن تبعـا لذلـك لقـراءة معلومـات جيولوجية أو أفـكار هندسـية، ثـم قـد يجـد تحت العنوان عنوانـاً فرعياً يحدد جنس الأدب مثل رواية أو ديوان شعر، عند ذاك يتغير سلوك القارئ إزاء النص تماماً ويعيد تشييد أفق الانتظار مجدداً.

1.2.5. البرمجة الخارجية بهذا المفهوم هي ميثاق القراءة pacte de lecture لأن أيـة قـراءة - مهمـا كان نظامهـا، ومهمـا كانت طبيعتها ليست عملاً بريئاً، بل تصدر عن قصدية وإرادة في الفهم. لماذا هذا النـص بالـذات دون غيـره؟ هـل القـارئ هو الـذي يختار النص أم أن النص هو الذي يختار القارئ؟

2.2.5. أعتقد أن النص هو الذي يختار القارئ وليس العكس، إلا في حالة القراءة الاستعمالية والتوظيفية، والنص هو الذي يفرز قراءه ونقاده. النص الذي يختارنا هو الذي يجعلنا نعود إليه باستمرار، وهو الذي يبقى فيه شيء من السر، كل مرة ننتهي من فك رموزه والتعرف على معانيه واستخراج دلالاته نحس أننا عدنا إلى نقطة الانطلاق.

3.5. النـوع الثانـي مـن البرمجـة هـو البرمجة الداخلية والتي تتم مـن خـلال الاسـتراتيجيات الخطابيـة والمنـاورات البلاغيـة والأقنعـة والاسـتعارات والرمـوز والمنظومـات السـيميائية والأشـكال اللغويـة الغريبـة، لأن المظهـر اللغـوي يشـتغل كقنـاع لنص الكاتب وكمنظومة سـيميائية لنـص القـارئ، وتقـوم القـراءة بتفكيـك وفهم اسـتراتيجيات النـص". إن الاسـتراتيجيات تقـوم إذن برسـم معالـم بنـاء موضـوع

النص ومعناه وكذا كل ما يتصل بشـروط التواصل"[1]. وبهذا يتأسـس فعـل القـراءة مـن خـلال إسـتراتيجيتين متقابلتين: إسـتراتيجية الكاتب وإستراتيجية القارئ.

4.5. إن القراءة منكتبة في النص ذاته[2] وتشـكل جزءاً أساسـياً منه ومكوناً من مكوناته، بمعنى أن النص يقترح قراءة معينة ومحددة عن طريق اسـتراتيجياته الخطابية والبلاغية، وأي نص كان مهما كان جنسه الأدبي فإنه يحتوي في داخله على طريقة استعماله مثلما نجد ذلك في علبة الدواء، ولكن القارئ المتميز هو الذي يستطيع تجاوز استراتيجيات الكاتب لينتج استراتيجياته الخاصة وإنجاز قواعد جدية للعب والتي تتجلى "في كون اللاعب تقبل التقيد بقواعد ثابتة"[3].

6. إن القـراءة الأخـرى هـي القـراءة التـي تحـاول جاهدةً التفرد والتميز عن القراءات السـابقة وتناسـخها، لأن هذه العملية حدث لا تتكرر ولا تقبل إعادة الإنتاج. قال هيراقليطس يوما "لا يستطيع المرء أن يسـتحم فـي النهـر مرتيـن" هـذه المقولة تنطبـق أيضاً على القراءة. وحتى إذا كان القارئ يتوهم أنّه يعيد قراءة نص ما، فهو في الواقع لا يقرأ النص المخصوص إلا مرة واحدة في حياته، ما عداه فهو إعادة قراءة relecture، والتي هي عبارة عن إضافات أو حذف أو تحويل، وإلى ما غيرها من العمليات، إنها بكلمة واحدة تحوير لمسار القراءة الأولى والتي تتخذ منها القراءات اللاحقة خلفية نصية[4].

---

(1) عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع، دراسـات سـال، عدد 6، فاس 1992، ص 61.

(2) M. Charles: Rhétorique de la lecture, Seuil, Paris 1977, p. 9.

(3) عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت 1982، ص 29.

(4) B. Abraham: *A propos de la relecture*, SEMEN, n°1, Besançon 1983, p. 85.

1.6. إن القراءة الأخرى قراءة منتجة وخصبة، وتتعالى على كل نقد مجاني والنظرة الاستعمالية والوظيفية وتبعد النص عن دواليب الاستهلاك التجاري. إن عنف القراءة يصدمنا كلما قرأنا تحليلاً لخطبة الحجاج بن يوسف الثقفي التي ألقاها في أهل العراق التي قرأت قراءة سياسية إيديولوجية في الكثير من الأحيان وفي أحيان أخرى قراءة نفسية، "إنها إلغاء للنص: تشوهه وتحجبه"[1]، أما القراءة التي تروم بناء متخيل النص والبحث عن المسكوت عنه فإنها تنظر إلى هذا النص/ الخطبة من منظور مغاير.

2.6. الخطبة تبدأ بمركبين وصفيين syntagmes constatifs ثم يليهما مجموعة من الأفعال الإنجازية performatifs في صيغة شرطية. يبدأ المركبان الأوليان بصيغة النداء ثم التكرار. إن لهجة العنف التي واجه بها الحجاج بن يوسف مخاطبيه تنمحي لتفسح المجال للهجة عاطفية ومتوترة تضج بالكنايات والجناس والطباق ويبدأ التمشهد Représentation البلاغي في الاستعراض ليبدو الحجاج في لباس رجل البلاغة وينمحي الرجل السياسي وبهذا التحول يهبط مشهد العنف إلى خطاب رومانسي عاطفي يثير الشفقة حيث تستعرض الذات، القائلة نفسها، وفي نفس الوقت تكشف عن فراغها العاطفي، متواطئة بشكل بهلواني، لغة صرف"[2].

إن قراءة متخيل نص هذه الخطبة تكشف الكثير من القيم التي سكت عنها عنف القراءة الاستعمالية/ التوظيفية في سياقها السياسي والإيديولوجي، "لأن اللغة بالنسبة للخطيب orateur، كما بالنسبة للسامع، هي التي تتكلم من خلال الافتنان/ الولع، المتكلمة تنبني من

---

(1) أدونيس: شعرية القراءة، ص 16.

(2) P. Malandin: *Compte rendu de lecture*, p. 77.

طرف السامع"[1] ويساهم في إعادة كتابة النص وإنتاجه.

3.6. نلاحظ، في نفس السياق، أن تناسخ القراءات بالنسبة لمرثية الخنساء لأخيها صخر تعيد نفس الأفكار والخطابات وتختزل نص الخنساء في غرض الرثاء وعلاقتها بأخيها، لأن القارئ المتسرع لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته وفي استقلال عنه: نص - شكل، له لغته في علاقاتها وأبعادها. "إنه بالأحرى لا يقرؤه، وإنما يبحث فيه عما يؤكده أو ينفي ما "يضمره" في عقله ونفسه"[2].

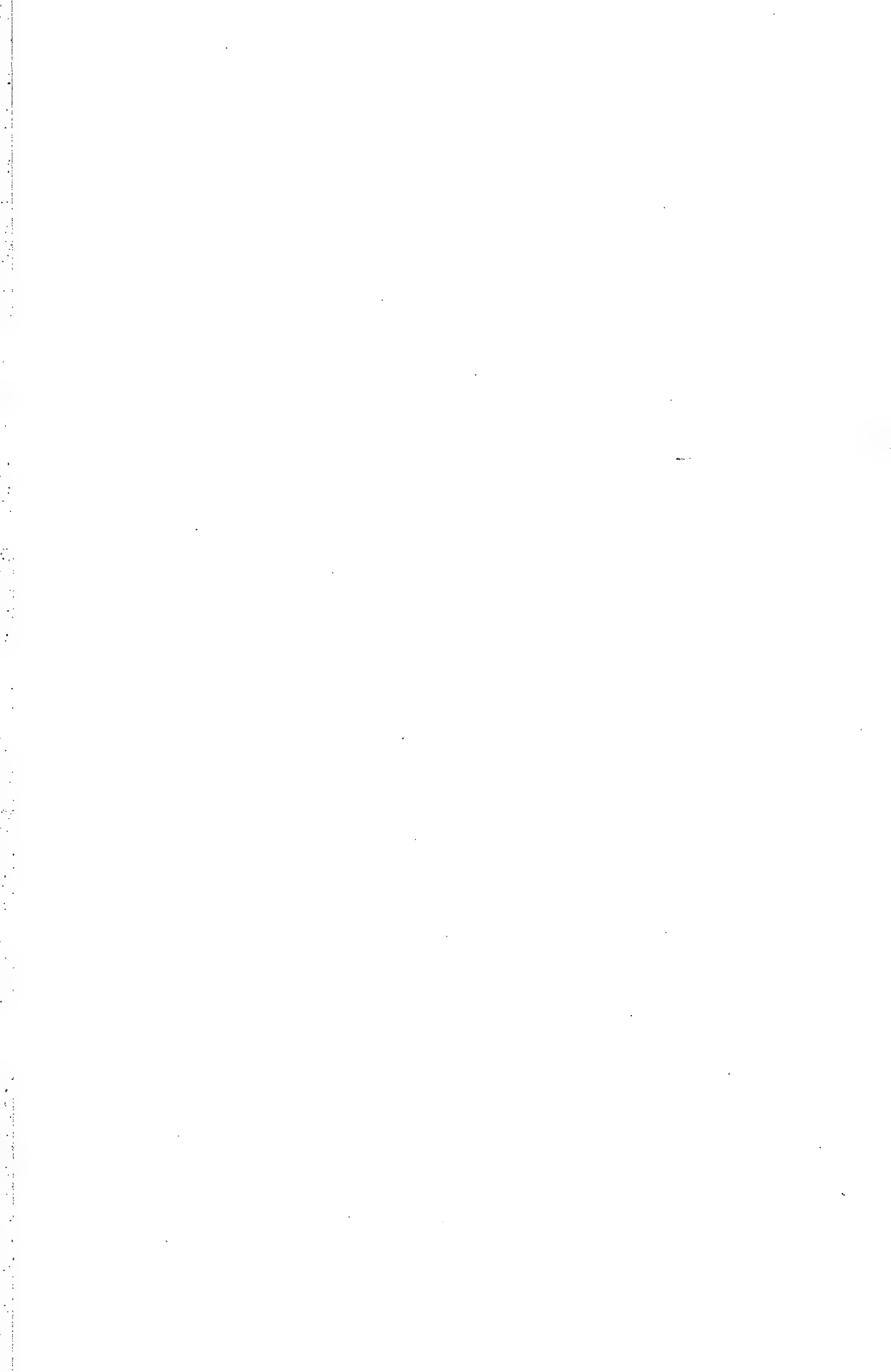
إن القرائن اللغوية والدلائل المعنوية تظهر أن الشاعرة ترثي نفسها عبر أخيها وذلك عندما زحزحته من بؤرة النص وقامت بتحويله من ذات sujet إلى موضوع objet، فهي تكثر من القرائن التي تحيل إلى الذات القائلة وتعمل على نفي الموضوع من فضاء النص أو على الأقل تغييبه مثلما نفاه الموت من الحياة وغيَّبه عن الأنظار. إن مرثية الذات تأخذ أبعاداً مأساوية حادة عندما يتحول مدح/ رثاء الشاعرة لأخيها إلى إعجاب مفرط يضفي على علاقتها بأخيها نوعاً من الغموض المحير والملغز.

7. إن نظرية القراءة كنظرية جمالية علمية ومشروع نقدي واعد مطالبة بتخليص الكثير من النصوص العربية من النظرة الاستعمالية والتوظيفية والقراءات الإيديولوجية والسياسية أو طرائق الاختزال وتناسخ القراءات، ولا يتأتى هذا إلا من خلال معرفة معمقة بآليات المنهج وأدواته وإجراءاته وطرائق تعامله مع النصوص دون إهمال لخصوصية النص العربي ووسائله التعبيرية ونظمه البيانية ورؤيته للعالم.

---

(1) Op. cit.

(2) أدونيس: شعرية القراءة، ص 16.



ترجمة

العمل الأدبي والتواصل
(القراءة)

موريس بلانشو

القراءة: قد لا نتعجب عندما نقرأ في مذكرات كاتب هذا النوع من الاعترافات: "أحس دائماً بنوع من القلق أثناء الكتابة..." وعندما يحدثنا لومازو Lomazzo عن الرعب الذي يستشعره لينونار Leonard في كل مرة يريد فيها أن يرسم، هذا أيضاً قد نتفهمه، أو يتهيأ لنا أننا يمكن أن نفهمه.

ولكن عندما يعترف لنا رجل قائلا: "اضطرب دائماً عندما أقرأ"، أو آخر لا يستطيع القراءة إلا في أوقات استثنائية، أو الذي يغيّر مجرى حياته ويعزف عن العالم وعن العمل وعن سعادة العالم ليفتح سبيلاً للقراءة ولو للحظات، هل يمكن أن نحجز له مكاناً إلى جانب مريضة بيار جاني Pierre Janet التي لا تقرأ عن رضا لأنها تعتقد أن: كل كتاب نقرأه يصير وسخاً". سماع الموسيقى يجعل من الذي يحس بمتعة فقط موسيقياً، وكذلك الأمر بالنسبة للذي يشاهد لوحة.

الموسيقى والرسم هي عوالم لا يدخلها إلا من يملك المفتاح. هذا المفتاح هو "الموهبة" التي لا يمكن أن تكون إلا السحر والفهم لذوق ما. إن عاشق الموسيقى وعاشق اللوحات هما شخصيتان تحملان ظاهرياً اختياراتهما كألم لذيذ يعزلهما ومع ذلك فهما فخورتان بذلك. أما الآخرون فيتعرفون بكل تواضع أنهم لا يملكون

"أذناً". إن الموهبة فضاء مغلق. قاعة عرض أو متحف. التي نحتمي بها لنغتنم لذة محظورة. إن الذين لا يملكون الموهبة يبقون في الخارج، أما الذين يملكونها فإنهم يدخلون ويخرجون وفق مزاجهم. بالطبع فإن الموسيقى محبوبة يوم الأحد فقط، وهذا التأليه ليس أكثر طلباً مثل الآخر.

القراءة لا تتطلب كل هذه المواهب بل تأخذ حقها من امتياز طبيعي. لا الكاتب ولا القارئ موهوب، وكل من يعتقد أنه موهوب يحس أنه بالتأكيد غير ذلك، كما يحس بضآلته، غائب عن هذه السلطة التي ننسبها له، ولا يملك حتى صفة "فنان"، وهو جاهل بأن هناك فن أو حتى هناك عالم. أن تقرأ، أو تشاهد أو تسمع العمل الفني فهذا يفرض عليك جهلاً أكثر من المعرفة وموهبة ليست معطاة مسبقاً، بل يجب في كل مرة تقبّل، الامتلاك والفقدان داخل نسيان الذات. كل لوحة، كل عمل موسيقي، يذكرنا بهذا العضو الذي نحتاجه لتقبله، وهذا يعطينا العين والأذن التي تلزمنا لسماعه أو رؤيته.

إن الذين لا يتذوقون الموسيقى هم الذين اتخذوا قراراً مبدئياً ومسبقاً لرفض إمكانية الاستماع، فهم يتهربون، من خطر مثلاً أو إحراج، لينغلقوا داخله وكلهم إحساس بالذنب.

إن أندريه بريتون A. Breton ينكر الموسيقى لأنه يريد أن يحافظ، في داخله، على حق الاستماع لجوهر اللغة المتنافر والشاذ، موسيقاها اللاموسيقية، وكافكا F. Kafka لا يتردد في الاعتراف بأنه "منغلق" أمام الموسيقى كما لم يكن أحد مثله من قبل. وهذا ما مكنه من اكتشاف هذا العيب الذي هو في الوقت ذاته نقطة القوة لديه حيث يقول: "أنا قوي حقيقة، وأملك قوة ما ولكي أحددها بدقة ووضوح فهي ذاتي غير الموسيقية".

وبصفة عامة، فإن الذي لا يحب الموسيقى فإنه لا يحتلها، كما أن الإنسان الذي ترفضه لوحة بيكاسو Picasso، تقصيه هي أيضاً بحقد عنيف، حتى تشعره بتهديد مباشر، ومن لم يشاهد نفس اللوحة فإنه لن يتكلم ضد نيته الحسنة. مشاهد اللوحة ليست له سلطة على ذلك، وعدم مشاهدتها لا يعني أي ضرر، إنها شكل من أشكال الإخلاص، والاستشعار الصادق لهذه القوة التي تغلق عينيه، "أرفض رؤية هذا". هذه الصيغ تبيّن بقوة الحقيقة الخفية للعمل الفني، لا تسامحه المطلق أكثر من المحاباة المشبوهة للهواة، وفي الحقيقة فانه لا يمكن أن نعيش دائماً مع لوحة أمام أعيننا.

يتميز العمل التشكيلي عن العمل اللغوي بكونه يظهر بطريقة جلية الفراغ المانع الذي يحاول أن يبقى فيه العمل البلاستيكي بعيداً عن الأنظار. إن "قُبلة" *Le baiser* رودان Rodin تسمح برؤيتها وتتمتع بكونها تتمتع بهذه الصيغة، و"بلزاك" Balzac يبقى بدون نظرة، شيئاً مغلقاً على ذاته ونائماً، يمتص ذاته إلى حد التلاشي؛ هذا الانفصال الحاسم الذي اتخذ منه النحت عنصراً أساسياً والذي يحتل مركز الفضاء التشكيلي يتوفر على فضاء متمرد آخر. فضاء مختلس، بديهي ومتملص، وربما ثابت، وربما أيضاً دون توقف، هذا العنف المتخفي، والذي نحس حياله دائماً أننا على الهامش، وهو الشيء الذي يفتقد إليه الكتاب.

إن التمثال الذي ننبش عنه ثم نعرضه على الأنظار، لا يسمع شيئاً ولا يفهم شيئاً يبدو دون شك منسلخا عن مكانه. أما الكتاب الذي ننفض عنه الغبار، والمخطوط الذي نخرجه من الجرة ليدخل من الباب الواسع إلى مجال القراءة، ألا يولد من جديد عن طريق الصدفة المدهشة؟ ما هو الكتاب الذي لا نقرؤه؟ شيء ما، لم يُكتب

بعـد. ومـن هنـا تكون القراءة ليسـت نسْخ الكتـاب من جديد، ولكن المساعدة على انكتاب الكتاب أو أن يكون مكتوباً، وهذه المرة دون وساطة الكاتب، دون أن يكون هناك شخص ما ليكتبه.

لا يضـاف القـارئ إلـى الكتـاب ولكنـه يطمـح فقـط إلى تخفيفه من كل كاتب، وكل ما هو بريق خاطف في تقريبه، هذا الظل العديم الجدوى الذي يعبر على الصفحات ليتركها سـليمة، دون أذى، وكل مـا يعطـي للقـراءة صفـة الشـيء الزائد، والقليل من الشـيء الذي يثير الاهتمـام والقليـل مـن الفائـدة. كل طيـش يُبديه القـارئ يؤكد الطيش الجديد للكتاب الذي صار كتاباً دون مؤلف، دون جدية، العمل، القلق الثقيل، جاذبية الحياة التي تنوعت، في بعض الأحيان تجربة قاسـية، دائماً رهيبة، والتي يحاول القارئ كل مرة محوها وبطيشـه السـماوي ليجترها لا لشيء يدفعه إلى ذلك.

ينطلق القارئ دون علم سابق منه، في صراع عميق مع الكاتب، ومهمـا كانـت الحميميـة الملاحظـة اليوم بيـن الكتاب والكاتب، مهما كانت موضحة لصورة الكتاب بطريقة مباشرة بوساطة ظروف النشر، وجـوده، تاريـخ مؤلفـه - وهـذه الظروف ليسـت عرضيـة ولكنها ربما مضطربة من الناحية التاريخية - ورغم ذلك كله، فإن كل قراءة يلعب فيهـا الاحتفـاء بالكاتـب دوراً كبيـراً هـو موقف يعمل على إلغائه ليعيد العمـل إلـى ذاتـه، إلـى حضـوره المجهول الهوية، إلـى إثباته العنيف، اللاشخصي كما هو.

القـارئ ذاتـه، هـو دائمـاً، ذات مجهولة تمامـاً، ويمكن أن يكون أي قـارئ، وحيـد، ولكنـه شـفاف. فهـو لا يضيـف اسـمه إلى الكتاب (كمـا كان يفعـل ذلـك آباؤنـا)، ولكنـه، عكس ذلك، يمحو كل اسـم، بحضوره دون اسـم، عن طريق هذه النظرة المتواضعة، سـلبي، متغير

المواقع، لا دلالة له، تحت ضغط طيش الكتاب، بعيداً عن كل شيء وعن الجميع.

... تعطي القراءة للكتاب وجوداً فظاً والذي يبدو أن التمثال يحتكم فيه إلى الإزميل وحده أهذا العزل يخفيه عن الأنظار التي تراه، وهذا الإبعاد المتعالي، هذه الحكمة اليتيمة هي التي تصرف همة النحات والنظرة التي تريد نحته أيضاً. أما الكتاب فإنه يحتاج إلى قارئ ليصير تمثالاً، ويحتاج إلى القارئ ليفرض نفسه كشيء دون مؤلف وأيضاً دون قارئ. هذه البديهية ليست، في أول الأمر، حقيقة أكثر إنسانية مما تقدمه القراءة، ولكنها مع ذلك لا تقدم أي شيء لا إنساني في "شيء"، حضور خالص الكثافة، ثمرة الأعمال التي لم تستطع شمسنا أن تنضجها.

إن كل ما تقوم به القراءة فقط، هو أن الكتاب أو العمل الأدبي يصير عملاً متجاوزاً للإنسان الذي أنتجه والتجربة التي عبّر عنها من خلاله وحتى كل المواد الفنية التي جعلتها التقاليد ممكنة. إن خصوصية القراءة وفرادتها تضيء المعنى المتفرد لفعل (عمل) مثلما هو في العبارة "عملت على جعل العمل عملاً". وفعل (عمل) لا يعني، في هذا السياق، نشاطاً منتجاً: القراءة لا تفعل شيئاً، لا تضيف شيئاً، ولكنها تدع ما هو كائن كائناً، إنها الحرية، وليست الحرية هي التي تعطي للكائن أو تمنعه، ولكنها الحرية التي تمنح، والتي توافق على وجود ما وتقول نعم لن تستطيع إلا أن تقول نعم، داخل فضاء مفتوح لهذا الـ "نعمَ"، وتترك القرار المثير يعلن عن "ذات" العمل، القرار بأنها هي ولا شيء غيرها.

القراءة التي تأخذ العمل الأدبي كما هو تخلصه من كل كاتب، وفي الوقت نفسه لا تحاول أن تدخل قارئاً مكان الكاتب الذي له

تاريخ ومهنة ودين وقراءات أيضا، انطلاقاً من كل هذا يبدأ حواراً مع الشخص الآخر الذي كتب العمل. القراءة ليست مكالمة، فهي لا تناقش ولا تسأل، فهي لا تطلب أي شيء أبداً من الكاتب، وأكثر من ذلك، من المؤلف "ماذا أردت أن تقول بالضبط؟ ما هي الحقيقة التي تقدمها لي؟".

القراءة الحقيقية لا تشكك أبداً في الكتاب الحقيقي، ولكنها في الوقت ذاته ليست خضوعاً مطلقاً للنص. الكتاب غير الأدبي وحده هو الذي يعرض نفسه كشبكة من نسيج متماسك من الدلالات المحددة، كمجموعة من التأكيدات الواقعية، وحتى قبل أن يقرأ من قبل شخص معين، إن الكتاب غير الأدبي كان قد قرء من قبل الكل، وتحديداً، فهذه القراءة القبلية هي التي تمنح له وجوداً صلباً. لكن الكتاب الذي يتخذ أصوله من الفن يفتقد إلى هذا الضمان عندما يُقرأ. وإن لم يُقرأ من قبل أبداً، فإنه لا يصل إلى حضوره كعمل إلا داخل الفضاء المفتوح لهذه القراءة الفريدة، في كل مرة باعتبارها الأولى وفي كل مرة كأنها الوحيدة.

من هنا تأتي غرابة هذه الحرية التي تمنحنا إياها القراءة الأدبية، حركة حرة، وإن لم تكن خاضعة، ولا تتكئ على أي سند قد يكون حاضراً من قبل. ليس الكتاب، دون شك، هنا، فقط من خلال حقيقته الورقية والطباعية، ولكن بطبيعته ككتاب، هذا النسيج من الدلالات القارة، هذا بالتأكيد باعتقاده في لغة ما قبلية. هذا السور الذي تحيطه به جماعة القراء والذي أنا واحد من بينهم، أنا الذي لم أقرأ الكتاب، أجد نفسي في الداخل، وهذا السور هو أيضاً سور كل الكتب التي تشبه ملائكة ذات أجنحة متضافرة، تسهر بحرص على هذا السفر لأن كتاباً واحداً في خطر يحدث شرخاً خطيراً في المكتبة الإنسانية.

الكتاب إذاً موجود هنا غير أن العمل ما زال متخفياً، غائباً كلية ربما، في كل الحالات مخبأ، منبهر بحقيقة الكتاب والتي ننتظر بعد ذلك القرار المحرر.

يوجد في القراءة، على الأقل في نقطة انطلاقها، شيء مدوّخ يشبه حركة صفاء عن طريقها نحاول فتح أعين الحياة المغلقة من قبل، حركة مرتبطة بالرغبة التي تشبه الاستلهام، وهي قفزة لامتناهية: أريد أن أقرأ ما لم يُكتب بعد. لكن يوجد ما هو أكثر من ذلك والذي يجعل معجزة القراءة أكثر قراءة، وهو ما يوضح لنا ربما معنى كل معجزة، ومن هنا فإن الصخر والقبر لا يصبحان فقط مالكان للفراغ الجيفي الذي نحن مطالبون بإعادة الحياة إليه رغم أن هذا الصخر وهذا القبر يشكلان الحضور المتخفي لما يجب أن يتجلى. دحرجة الصخرة، تفجيرها هو شيء رائع، ولكن ما نقوم به في كل لحظة من خلال لغة اليومي، في كل لحظة، أننا نتحادث مع هذا اللازار Lazare، الذي مات منذ ثلاثة أيام، أو منذ الأبد... يجيبنا ويكلمنا من داخل قلوبنا. وعند نداء القراءة الأدبية، ما يجيبنا ليس باباً يسقط أو يصير شفافاً ولا حتى أقل سمكاً، ولكن على النقيض من ذلك تماماً هو الصخرة الأكثر صلابة، الأحسن ربطاً، التي تسحق الفيضان اللامحدود من الصخور التي تزلزل الأرض والسماء.

.... القراءة، والقراءة الأدبية تحديداً ليست حركة خالصة للفهم أو خبرة تحافظ على المعنى لتقذف به بعيدا بعد ذلك. القراءة تتموضع ما فوق أو ما تحت الفهم. القراءة ليست تجديد نداء لاكتشاف العمل الفريد الذي يتبدى من خلال القراءة خلف مظهر الكلام المشترك. هناك نداء، دون شك، ولكنه لا يصدر إلا عن العمل الأدبي ذاته، نداء صامت يفرض الصمت في حضرة الصخب العام والذي لا يسمعه

القارئ إلا إذا أجابه، فهو يبعده عن العلاقات الاعتيادية ويوجهه نحو الفضاء الذي سيسكنه وبذلك تغدو القراءة اقتراباً واحتفاء سعيداً بسخاء العمل الأدبي، احتفاءً يرتفع بالكتاب إلى مستوى العمل، وفي الوقت ذاته يرفع العمل إلى مستوى الماهية ويجعل من الاستقبال مكان الافتنان الذي يتم فيه الإعلان عن العمل.

بهذا الفهم تصير القراءة تلك الإقامة التي تتمتع بـ "نعم" الأرعن والشفاف الذي هو الإقامة. وحتى إذا فرض على القارئ الدخول في منطقة حيث ينقصه الهواء وتتهرب منه الأرض، ولو حدث ذلك، خارج كل الاقترابات الهوجاء، تغدو القراءة مشاركة في العنف المفتوح الذي هو العمل الأدبي... لأن الـ "نعم"، الأرعن هو مركز كل العواصف.

وحرية هذه الـ "نعم" الحاضرة، الفاتنة الشفافة هي جوهر القراءة التي تعارض الفعل إلى جانب العمل الذي يلامس الغياب بواسطة الخبرة والإبداع وعذابات اللانهاية وعمق الفراغ الذي لا يبدأ ولا ينتهي أبداً، حركة تعرض المبدع لخطر العزلة الماهوية والكتاب إلى اللانهاية.

Maurice Blanchot: <u>L'espace littéraire</u>
Gallimard. Paris

ما النقد؟
رولان بارط

من الممكن دائماً أن نسوق بعض المبادئ النقدية الكبرى تبعاً للأحداث الإيديولوجية في فرنسا خاصة، حيث تمارس النماذج النظرية هيمنة مطلقة، لأنها تعطي للممارس، دون شك، قناعة مفادها أن ما يشارك فيه هو عبارة عن صراع وتاريخ وكليانية. وهكذا، منذ خمسة عشر سنة، تطور النقد الفرنسي معتمداً على روافد متعددة انطلاقاً من داخل أربع "فلسفات" كبيرة.

هناك في البداية ما اتفق على تسميته بالوجودية، وإن كانت هذه التسمية لا زالت تثير نقاشات حادة، وقد أعطى هذا التيار الأعمال النقدية لسارتر مثل كتاب بودلير وكتاب فلوبير ومقالات نقدية قصيرة حول بروست ومورياك وجيرودو وبونج، وتحديداً جونيه الرائع.

ثم هناك النقد الماركسي، وكما هو معلوم فإن النقاش حوله قديم، وقد كان تشدد الماركسية عقيماً في المجال النقدي باقتراحه تفسيراً ميكانيكياً صرفاً للأعمال الأدبية أو إقراراً لشعارات أكثر من اقتراحه لمقاييس قيمية. من هنا، إذا أمكن لنا قول ذلك، نشأت حركة نقدية خصيبة على هوامش الماركسية (وليس من داخل مركزها المعلن عنه) مثل أعمال ل. غولدمان حول راسين وباسكال، والرواية الجديدة والمسرح الطلائعي ومالرو والتي تدين في أغلبها صراحة لمجهود جورج لوكاتش. وهذه الأعمال هي إحدى المحاولات الأكثر

مرونة ومهارة التي يمكن تصورها انطلاقاً من التاريخ الاجتماعي والسياسي.

نجد أيضاً، التحليل النفسي الذي أوجد نقداً يتميز بتبعية مطلقة للفرويدية والذي يمثله أحسن تمثيل شارل مورون في فرنسا حالياً، وأعماله حول راسين ومالارميه خير دليل على ذلك. وفي هذا السياق يبدو أن التحليل النفسي "الهامشي" هو أكثر خصوبة انطلاقاً من تحليل الماهيات (وليس الأعمال الأدبية) تبعاً للتغيرات الديناميكية للصورة عند عدد من الشعراء. وقد أسس غاسطون باشلار مدرسة نقدية حقيقية غنية جداً بحيث يمكن أن نقول إن النقد الفرنسي حالياً، بشكله الأكثر تطوراً، ذو منحى باشلاري كما يتجلى ذلك عند جورج بوليه، وجان ستاروبسكي، وجان بيار ريشار.

وأخيراً البنيوية (وللتبسيط الأقصى وبطريقة دون شك مفرطة أقول: الشكلانية)، وكما هو معلوم فإن هذا التيار قد اكتسب أهمية قصوى إلى درجة يمكن القول إن هذا التيار قد أصبح نموذجاً تحليلياً. ينطلق هذا التيار من أعمال كلود ليفي ستروس الذي فتح له باب العلوم الإنسانية والتفكير الفلسفي. لكن قليلة هي الأعمال التي ظهرت والتحضير لذلك جار حيث نجد خاصة تأثير النموذج اللساني الذي بناه سوسير ثم وسّعه بعد ذلك رومان ياكبسون الذي كان هو الآخر، في بداياته الأولى، عضواً في الحركة النقدية المسماة حركة الشكلانيين الروس. ومن هنا يصبح ممكناً تطوير نقد أدبي انطلاقاً من مقولتين بلاغيتين سنهما ياكبسون وهما الكناية والاستعارة.

وكما نرى، فإن هذا النقد هو في الوقت "وطني" لأنه لا يدين، وإذا شئنا القول بلا شيء، للنقد الأنجلو - ساكسوني، أو الكروتشية، وإذا شئنا أيضاً فإننا نقول إنه غير أمين لهذه التيارات. وهذا النقد

يبدو منغمساً كلية في نوع من الراهن الإيديولوجي ويحس بعض الحرج من المشاركة في التقاليد النقدية التي أرساها سانت بيف أو تين أو لانصون. وهذا النموذج الأخير، قد فرض مع ذلك، على النقد الحديث مشكلة خاصة هي العمل والمنهج وروح العصر باعتباره نموذج الأستاذ الفرنسي الذي ظل يضبط إيقاع النقد الجامعي منذ خمسين سنة من خلال ورثته الكثر.

وبما أن مبادئ هذا النقد، على الأقل المعلنة منها، تعتمد الصرامة والموضوعية في التعامل مع الأحداث ويمكن أن نعتقد أنه لا يمكن أن يوجد أي توافق بين اللانصونية وكل أنواع النقد الإيديولوجي التي هي بالأساس تأويلية. ومع ذلك فإن جل النقاد الفرنسيين اليوم، وأقصد نقد البيئة وليس النقد الانطباعي، هم أساتذة، ومن هنا وجد نوع من التوتر بين النقد التأويلي والنقد الوضعي (الجامعي). وهذا يعود بالأساس إلى كون اللانصونية هي في الواقع إيديولوجيا، لأنها لا تكتفي بتطبيق القواعد الموضوعية كما يقتضي ذلك البحث العلمي ولكنها تفرض قناعات عامة حول الإنسان والتاريخ والأدب وعلاقات الكاتب بالعمل الأدبي. وعلم النفس اللانصوني، مثلاً، يظهر مقيداً بطريقة محكمة بالتاريخ في شكل حتمية تماثلية analogique تقتضي أن تكون تفاصيل أي عمل أدبي ما مشابهة لتفاصيل الحياة ولروح الشخص وروح الكاتب إلى غير ذلك وهي إيديولوجيا جدّ خاصة، لأن التحليل النفسي تحديداً، قد تبنّى علاقات ضدية لنفي العلاقة بين العمل الأدبي وكاتبه.

وبطبيعة الحال، فإن الأسس الفلسفية لا غنى عنها في هذا السياق ولا يمكن تجاوزها؛ وهي ليست مواقف يمكن اتخاذها ضد اللانصوية. ولكن يجب، فقط، تغليفها بغطاء أخلاق الصرامة

والموضوعية. ومن هنا فإن الإيديولوجيا تتسرب كبضاعة مهربة داخل المعارف العلموية.

وما دامت هذه المبادئ الإيديولوجية المختلفة ممكنة في الوقت ذاته، ومن جانبي فإنني أنخرط بشكل أو بآخر في أحدها، لأن الاختيار الإيديولوجي، بدون شك، لا يمثل ماهية النقد وأن "الحقيقة" ليست أبداً تصديقاً. النقد هو شيء آخر غير الكلام الدقيق باسم مبادئ "حقيقية". وتبعاً لذلك فإن الجرم الكبير في المجال النقدي، ليس الإيديولوجيا ولكنه الصمت الذي يحجبها وهذا الصمت الآثم يتخذ اسماً ألا وهو الوعي الجيد، أو إذا شئنا، النية السيئة. كيف يمكن، حقيقة، أن نعتقد أن العمل الأدبي "موضوع" خارج عن النفس والتاريخ وعن ذات الذي يسائله إزاء الناقد الذي يخول لنفسه الحق في إخراجه من كل سياقاته؟ بأية معجزة يلتمس معظم النقاد التواصل العميق بين العمل الأدبي والكاتب الذي يدرسونه؟ وهل تنتهي هذه العلاقة عند حدود عملهم الشخصي وزمنهم الخاص؟ هل يمكن أن توجد قوانين إبداع صالحة للكاتب ولكنها غير ذلك بالنسبة للناقد؟

إن كل نقد يجب أن يدمج في خطابه، ولو بطريقة محولة أو محتشمة، خطاباً مضمراً حول ذاته، باعتبار أن كل نقد هو نقد للعمل الأدبي ونقد لذاته؛ وتماشياً مع مقولة كلوديل فإن النقد هو معرفة الآخر ومشاركة في ولادة الذات في العالم. وبصيغة أخرى يمكن القول إن النقد ليس، إطلاقاً، مرصوفة من النتائج أو لائحة من الأحكام، ولكنه نشاط جوهري أساساً، أي متتالية من الأفعال الذهنية المنخرطة بعمق في الوجود التاريخي والذاتي للذي يقوم بها ويتحمل تبعاتها. وهل يمكن أن يكون هذا النشاط "حقيقة"؟ إنه يخضع لاشتراطات أخرى.

كل روائـي وكل شـاعر، مهمـا كانـت المنعرجـات التـي يمكـن أن تتخذهـا النظريـة الأدبيـة فإنـه مطالب بالحديث عن أشياء وظواهر سواء كانت خيالية أو خارجية أو سابقة على اللغة، لأن العالم موجود والكاتـب يتكلـم، هـذا هـو الأدب. إن موضوع النقد مغاير تماماً، فهو ليـس "العالـم"، إنـه خطـاب، خطـاب الآخـر، ومـن هنا فـإن النقد هو خطاب عن الخطاب، ولغة "ثانية" أو ميتا - لغة (كما يقول المناطقة) التي تمارس على لغة أولى (أو اللغة الموضوعة). ويسـتتبع ذلك أن كل نشـاط نقـدي يجـب أن يسـتند علـى نوعيـن مـن العلاقات، علاقة اللغة النقدية بلغة الكاتب موضوع الدراسة وعلاقة اللغة - الموضوع بالعالم.

إن الاحتـكاك بيـن هاتيـن اللغتيـن هـو الذي يحـدد النقد والذي يعطيه، ربما، شـبهاً كبيراً مع أي نشـاط ذهني آخر. والمنطق ذاته قد تأسس كلية على التفريق بين اللغة - الموضوع والميتا - لغة.

وإذا كان النقـد، فـي حقيقـة الأمـر، هـو لغة واصفة (ميتا - لغة)، فإن هذا يعني أن وظيفته ليسـت إطلاقاً، اكتشـاف "الحقائق" ولكنها اكتشـاف "القوانين" فحسـب. واللغة، في حد ذاتها، ليسـت صحيحة أو خاطئة، ولكنها مقبولة أو عكس ذلك: ونقول مقبولة (من القبولية بالمفهوم المنطقي) إذا استطاعت أن تكون نظاماً متماسكاً من الرموز والقواعد التي تخضع لها اللغة الأدبية والتي لا تعنى بتطابق هذه اللغة مـع الواقـع (مهمـا كانت ادعاءات المـدارس الواقعية) ولكنها خضوع لنظام الرموز فقط الذي يتبناه الكاتب، ويجب في هذا السياق التشديد على كلمة "نظام".

وليـس النقـد مطالبـاً بـأن يقـول بـأن بروسـت قد قـال "حقاً" إن البـارون دوشـارلوس هـو حقيقـة الكونـت دومنتسـكيو ومـا إذا كانت

فرانسـواز هي سيلسـت أو حتى بشـكل عام إن المجتمع الذي وصفه يصور بدقة الظروف التاريخية لإقصاء الطبقة النبيلة نهاية القرن التاسع عشـر. إذ يقتصر دوره فقط على صياغة لغة يكون تماسـكها ومنطقها أو لنقل نظامها، قادرين على استجماع أو تكميل (بالمفهوم الرياضي) أكبر كمية ممكنة من اللغة البروستية، وتحديداً كمعادلة منطقية تدلل على مقبولية التحليل دون اتخاذ أي موقف لصالح "حقيقة" البراهين التي يسخرها لهذا الغرض.

وعليـه، يمكـن أن نقـول إن النشـاط النقـدي، وهـذا هو الضمان الوحيد لكليته (بالمفهوم الفلسـفي)، هو نشـاط شـكلاني بحت، فهو ليس اكتشـاف شـيء ما مخفي أو عميق أو سـرّي بقي لحد الآن غير منظور في العمل الأدبي أو عند الكاتب موضوع الدرس.

بأية معجزة؟ وهل نحن أكثر فطنة من سابقينا؟ يجب على الناقد، مثلمـا يفعـل نجّـار ماهـر، عندمـا يحاول بذكاء جمع قطع أثاث معقد، أن يحوّل اللغة التي يمنحها له عصره (الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي) إلى لغة كنظام شكلي خاضع للمراهنات المنطقية التي هيأها الكاتب حسب ظروفه الخاصة.

إن "حجـة" الناقـد ليسـت مـن نـوع المـا - صـدق (أي ما تعلق بالحقيقة)، لأن الخطاب النقدي مثله مثل الخطاب المنطقي هو دائماً خطاب دائري لأنه يتكفل بالقول عن طريق التأجيل، وفي الوقت نفسه يضع نفسه كلية داخل هذا التأجيل. وهذا في حد ذاته له دلالة، فراسين هو راسـين، وبروسـت هو بروسـت، و"الحجة" النقدية، إن وجدت، تتعلـق بمؤهلاتـه وليس باكتشـاف العمل المـدروس بل على العكس من ذلك تماماً هو تغطية ما أمكن بلغته الخاصة.

يتعلـق الأمـر إذاً، مـرة أخـرى، بنشـاط شـكلاني، أساسـاً، ليس

بالمعنى الجمالي ولكن بالمعنى المنطقي للكلمة. ويمكن أن نقول بالنسبة للنقد إن الطريقة الوحيدة لتفادي "الوعي الجيد" أو "النية السيئة" التي تكلمنا عنها فيما مضى أن نتقيد بهدف أخلاقي يتمثل في عدم تفكيك معنى العمل المدروس ولكن في إعادة بناء القوانين والإكراهات التي تضبط صياغة هذا المعنى شريطة القبول اللامقيد أن العمل الأدبي نظام دلالي من نوع خاص جداً هدفه هو إعطاء معنى العالم وليس هو إعطاء "المعنى".

إن العمل الأدبي، أو ما يمكن أن يتهيأ لذلك في نظر الناقد هو التعريف الممكن للأدب "الجميل"، لأن العمل الأدبي لا تنعدم فيه الدلالة إطلاقاً، كما أنه ليس سراً غامضاً أو "استلهاماً"، كما أنه ليس واضحاً تماماً، بل هو معنى "مؤجل" أو "معلق" إلى حين. فهو يعرض نفسه على القارئ كنظام دال معلن ولكنه يتهرب منه كموضوع مدلول.

هذا النوع من الخيبة والانفلات للمعنى يفسر جزئياً أن العمل الأدبي يملك القوة لطرح الأسئلة على العالم بوساطة خلخلة المعاني الراسخة مثل العقائد والإيديولوجيات والمعاني المشتركة التي يعتقد أنها محسومة ولكنه في ذات الوقت لا يغامر بالإجابة مع العلم أن الأعمال الكبرى هي أعمال دوغماتية. من جهة أخرى فهو يمنح تفكيكاً لامتناهياً لأنه لا يوجد هناك أي عذر كي نتوقف يوماً عن الكلام عن راسين أو شكسبير لأن هذا التعطيل قد تحوّل هو ذاته إلى لغة. إنه اقتراح ملح لمعنى، ومعنى منفلت بإصرار والأدب هو في الأخير ليس إلا لغة، أي منظومة من الرموز وماهيته لا تكمن في الرسالة ولكن في هذا "النظام".

ومن هناك فإن الناقد لا يغدو مطالباً بإعادة بناء رسالة العمل

الأدبي ولكن فقط بإعادة صياغة نظامه، تماماً مثلما يفعل اللسانياتي الذي لا يهتم بتفكيك معنى الجملة ولكن بصياغة البنية الشكلية التي تسمح للمعنى بالانتقال.

واعترافاً بأن النقد ما هو إلا لغة (أو تحديداً ميتالغة) فإنه يقبل أن يكون بصفة متناقضة ولكنها أصيلة، موضوعياً وذاتياً، تاريخياً ووجودياً، شمولياً وليبرالياً، في الوقت ذاته. لأن اللغة التي ختار الناقد التكلم بها لم تنزل عليه من السماء، وهي مستوى لغوي من بين المستويات التي يقترحها عليه عصره لأنها موضوعياً آخر ما وصل إليه النضج التاريخي للمعرفة، والأفكار، والانفعالات الفكرية، وهي أخيراً "ضرورة". ومن جهة أخرى فإن هذه اللغة الضرورية قد اختيرت من طرف كل ناقد بحسب تنظيمه الوجودي، مثل ممارسته لوظيفة فكرية خاصة به، ممارسة يضع فيها كل "عمقه"، أي اختياراته، ورغباته، ومقوماته وهواجسه.

بهذه الكيفية، ينطلق الحوار من داخل العمل النقدي ذاته بين تاريخين وذاتيتين هي ذاتية وتاريخية الكاتب والناقد. إلا أن هذا الحوار نجده متوجها بطريقة أنانية نحو الحاضر، لأن النقد ليس تمجيداً لحقيقة الماضي أو لحقيقة "الآخر" بل هو بناء لفهم خاص لعصرنا.

Roland Barthes: Qu'est ce que la critique?
in Essais critiques. Seuil/Coll. Points.

الخاتمة

إن الاهتمامات التي ينصب عليها عمل الناقد هي فك رموز النص الأدبي واعتباره مجموعة من الإحداثيات اللغوية التي يجب معاينتها ورصدها قصد استخراج دلالات معينة.

وتختلف كل مرحلة عن الأخرى وذلك بوساطة مجموعة من الخطوات الإجرائية لبحث تجليات الدلالة لأن كل مرحلة تتعرض إلى جانب من جوانب هذه الدلالة، ولا تحصل الفائدة من النقد ما لم تتكامل هذه المراحل لتعطي في الأخير المعنى - المفترض - كلياً وشاملاً.

وبهذا الصدد ظهرت ثلاثة مواقف نقدية حاولت الإمساك بمعنى النص ولكن هذه المواقف المختلفة لا تعدو في الحقيقة أن تكون مجرد اختلاف في زاوية النظر إلى العمل الأدبي.

يبدو أن النقد الأدبي المعاصر قد حاول الاستفادة من المواقف النقدية الثلاثة ودمجها ببعضها البعض للوصول إلى الدلالة الكلية للعمل الأدبي ولكنه جعل من النظرة الداخلية للنص مركز اهتمامه ومجلى بحوثه ويرجع سبب الاستفادة من المواقف النقدية الثلاثة إلى تشابك المواقف الإنسانية ذاتها وتداخل أوجه الواقع وتشابك العلاقات الإنسانية.

والمعضلة الأساسية في النقد هي محاولة إعطاء وظيفة لهذا النشاط الأدبي الإنساني فإذا حددت هذه الوظيفة فإنه يصبح بالإمكان موضعة هذا النشاط داخل النسق الثقافي وتحديد أهم مفاصل هذا النسق.

هكذا يتجلى العمل النقدي في مجموع الأنشطة التي يقوم بها والوظائف الموكولة له. فبالإضافة إلى كونه عملية من عمليات إنتاج النصوص الأدبية أو إعادة إنتاجها فهو ذلك البحث العلمي المبني على خطوات منهجية لإجلاء بعض جوانب الثقافة. والواقع أن النص الأدبي هو نتاج واقع معين ومرحلة مخصوصة ويصبح العمل النقدي بحثاً مستمراً في خصائص هذه المرحلة وظروف ملابساتها.

ولا يمكن الوصول إلى هذا الغرض دفعة واحدة بل يتحتم على الناقد إتباع مجموعة من المراحل - التي تتوافق وخطوات المنهج المتبع - قصد تجلية هذا المعنى أو ذلك وهذه الخطوات هي التي تميز منهجاً نقدياً عن منهج نقدي آخر.

وما يلاحظ على هذه المراحل هي أنها موجودة في كل منهج نقدي ولكن الترتيب داخل هذه المراحل هو الذي يخضع لخاصيات وكيفيات معلومة كما أن مرحلة الحكم والتفسير التي هي من باب تحصيل حاصل للمراحل السابقة هي التي تفرق منهجاً عن منهج نقدي آخر.

ويبقى لنا أن نقول إن النقد ليس ترسانة من المفاهيم أو شبكة من العلاقات الميكانيكية بل هو أيضاً فن وإبداع ولا تحصل له هذه المزية إلا إذا استطاع تجاوز النص الأدبي وخلق سياقاته الخاصة وعالمه المحدد وتحقيق نوع من الاستقلالية بالنسبة للنص موضوع النقد.

سرديات النقد

في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر

حسين خمري

• كاتب من الجزائر

مكتبة الأدب المغربي

العمل النقدي عمل إبداعي وحضاري لا يقل أهمية عن عملية إبداع النصوص الأدبية ولكن -نظراً لظروف موضوعية- بقي الاهتمام به محدوداً في دائرة الدارسين الجامعيين والأكاديميين رغم أنه، واكب كل مراحل النهضة الأدبية في العالم العربي وكان دليل الثقافة والأدب وطموحه -دائماً- الارتقاء بالنصوص الإبداعية إلى مستوى عالٍ من الجودة.

وبالنظر لتطور الإنتاج الأدبي في العالم العربي وتعاطيه للمغامرة الشكلية -تجريب الأشكال الأدبية- التي هي في الغالب قوالب تعبيرية مستوردة من المجتمعات التكنوقراطية، استوجب النظر في هذه النصوص وهذه القوالب بأداة نقدية كفيلة بمعالجة هذه الأشكال البالغة التعقيد والتي تحاول بواسطتها القبض على تجربة إنسانية تعاني من الاحباط والتمزق.

ونظراً لتشابه المضامين وتواترها في النصوص الإبداعية المعاصرة -كما رأى ذلك أكثر من ناقد- فإن من مهام النظرية النقدية الحديثة أن تتناول هذه المضامين من جهة تشكيلها وترتيب موادها.

هذه النظرية أصابها التشويه ولحقها الغبن فلم تلق الرواج المنتظر لها رغم جذورها العميقة التي تضرب في عمق تراثنا النقدي البلاغي القديم وربما حوربت من طرف أنصار التكرار: «تكرار التجارب النقدية» ومحبي الثرثرة النقدية.

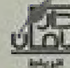
من المقدمة

لوحة الغلاف للفنانة فاطمة لوتاه
www.fatmalootah.com

تصميم الغلاف: سامح خلف

سامراء

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com





توزيع
الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com


ISBN 978-9953-87-930-7
9 789953 879307